رائد التراث الشعبي

عبد الحميد يونس

الأعمال الكاملة







حلمي التوني 2007

المجلس الأعلى للثقافة

رائد التراث الشعبى

عبد الحميد يونس

الأعمال الكاملة

(المجلد الثالث)

أشرف على الإعداد

أحمد يونس

قامت بالجمع والتنسيق

عائشة عبد الرحمن الخميسى



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

يونس، عبد الحميد.
عبد الحميد يونس الأعمال الكاملة (المجلد الثالث) / إشراف: أحمد يونس، جمع وتنسيق: عائشة عبد الرحمن الخميسى .
القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١، ٢٠١٠ ،
٦٦٤ ص ، ٢٤ سم
١ - عبد الحميد يونس - المولفات الكاملة .
(أ) يونس ، أحمد (مشرف)
(ب) الخميسى ، عائشة عبد الرحمن (جامع ومنسق)
(ج) العنوان ٩٢٨,١

رقم الإيداع ٢١٦٣٥/ ٢٠١٠
الترقيم الدولى 978-977-704-371-7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هـى اجتهادات أصحابها ، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤ .

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.

Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.

www.scc.gov.eg

المحتويات

الظاهر بيبَرسْ

محتويات الكتاب

الإهداء

إلى وجدان الشعب العربى الذى ينتظر البطل دائماً. وكلما ظهر فى أفقه عرفه، وأشار إليه، واندمج فيه، وحقق معه المعجزة فى رأب الصدع، وجمع الشمل، وتحقيق الكرامة للفرد والجماعة على السواء.

المقدمة

الفرق بين القصص الشعبى والتاريخ واضح، فالأول ينشد ما يجب أن يكون، والثانى يفتش عما كان. وإذا كان القصص الشعبى ينزع دائمًا إلى التخصيص والتفصيل، فإن التاريخ يُحكم المنطق، ويبحث عن المقدمات والنتائج... فيجنح إلى التعميم والإجمال. وأذكر أن أحد المؤرخين المحدثين أنكر هذه السيرة الشعبية التى نعرض لها الآن، والتى ترسم الظاهر بيبرس كما يحب الشعب أن يكون البطل المجسّمُ للمثل، المحقق للرغبات، ورآها لا يمكن أن تصلح وثيقة من وثائق التاريخ. وقد يكون لهذا المؤرخ عذره. أما دارس الأدب الذى يبحث عن وجدان الفرد ووجدان الجماعة، فلا بد أن يكون له مع هذه السيرة الشعبية وأمثالها موقف آخر، لأنها صورة الشعب التى تحكى ملامحه وقسماته، وأكثرها يرتفع على ناموس التطور، ويبقى على حاله وإن تغيرت أنماط الأزياء وأشكال النظم... وما أشبه الليلة بالبارحة عندما يلتفت الوجدان العربى عن يمينه وعن شماله وعندما يئن من تلك الجيوب التى وضعها المد الاستعمارى فى قلب الوطن العربى غصباً... إن هذه الفترة تشبه إلى حد كبير الصراع الذى عُرف فى التاريخ بالحروب الصليبية، والذى صحبه فى الوقت نفسه المد المغولى الذى انحدر على العالم كالفيضان الهائل، فصدته القومية العربية عندما اتحدت نواتها باتحاد مصر والشام. ولعل الظاهر بيبرس الذى انتخبه الشعب من بين الأبطال ليتغنى بوقائعه وفعاله، كان فى نظره المنقذ له الذى طال توقعه، ليتم ما بدأه صلاح الدين الأيوبى من تصفية آثار الحروب الصليبية أو لينقذ العالم بأسره من ذلك المدِّ المغولى.

وليس من شك فى أن هذه الفترة، هى أصلح الفترات لنشر هذا البحث. فقد اعترف المجتمع المتعلم بالأدب الشعبى، وأصبحت لفنون الشعب لجنة خاصة به فى المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية.

على أننى أحب أن أنبه إلى حقائق بارزة، أولاها: أن الأدب الشعبى ليس بالضرورة أدب لهجات دارجة، وأن النسبة إلى الشعب هى الفيصل فى التفريق بين ما هو شعبى وما هو غير شعبى، فإن فى الآثار الفصحية ما يمكن أن يكون شعبياً، وفى الآثار التى تتوسل باللهجات الدارجة ما لا يستطيع باحث أن يضعه فى دائرة الأدب الشعبى. وثانية هذه الحقائق، وهى تتفرع من الأولى، إننا إنما ندعو إلى دراسة الأدب الشعبى، لا إلى تفضيله أو تغليبه على غيره من صور الأدب القومى، كما أننا لسنا من السذاجة كما يخيَّل إلى بعض الناس بحيث ندعو إلى تغليب لهجة على لهجة أخرى فى التفنن والتعبير، ذلك لأن اللغة، على اختلاف لهجاتها، تخضع لنواميس اجتماعية غلابة، ولا يملك فرد؛ أو عدد من الأفراد أن يخطوا لها طريقًا معينًا أو يشرعوا لها القوانين التى ينبغى أن تأخذ بها فى التطور. ومن هنا كان من الطبيعى ألا نشغل بالنا بمثل هذه المناظرات أو الرغبات أو الدعوات، وأن نقصر مهمتنا على تسجيل الحركة والنمو واستشفاف الخصائص من خلال الأدب مدركين أن تراثنا القومى أوسع مدى من تراث لهجة بعينها مهما كانت.

ولعل الحقيقة الثالثة هى أبرز الحقائق... وهى أن الوطنية والقومية لا تتعادلان فى شىء تعادلهما فى ملاحم الأدب الشعبى، وقصصه الطويلة التى تحكى الفروسية، كما عُرفت واستقرت بخلائقها وسماتها فى هذه البقعة من العالم. والظاهر بيبرس هو الشخصية التى احتفل بها الشعب العربى والإسلامى وأضافها إلى المثل التى استخلصها من تاريخه.

وإنى لأرجو أن يذكر كل من يطلع على هذه الصفحات أنها إنما كانت من المحاولات الأولى للتعريف بالأدب الشعبى، وأنها خلصت من ذكر المصادر ومناقشة

الروايات، والحكم عليها بالإثبات أو النفى أو الترجيح، وذلك لكى تكون الإفادة بها أعم. وما هى إلا ريادة طريق وعر يتطلب الجهد المشترك لجمع تراث الأدب الشعبى القومى وتصنيفه ودراسته والاعتماد عليه فيما يصدر عن وجداننا من أدب وفن.

***

والنص الفنى الذى نعرض له بالدراسة هو: "سيرة الظاهر بيبرس" وهى قصة شعبية دُوِّن بعضها ثم أضيفت إليه حلقات وأصبح فى صورته الكاملة رواية يتناقلها القصاص، ويحفظها كل واحد منهم عن شيخه ثم يحفظها لتلميذه أو تابعه. ولذلك كان من الضرورى أن تدرس على أنها نص شعبى حى، وإن أخذ فى الانقراض الآن، وبلغ من شيوع السير الشعبية فى الجيل الماضى أن تخصص الرواة والقصاص فى نصوص بأعيانها، فعرف بعضهم برواية سيرة "بنى هلال" وسموا لذلك بـ "الهلالية"، وعرف بعضهم برواية سيرة "عنترة" أى، عنترة بن شداد العبسى، وسموا لذلك بـ "العناترة". وعرف بعضهم برواية سيرة "الظاهر بيبرس" التى نحن بصددها، وسموا لذلك بـ "الظاهرية". والملحمة الأولى أشهر الثلاث، ولا تزال باقية مرددة فى البلاد العربية إلى الآن. أما سيرة الظاهر بيبرس فكانت تحتاج من الرواة والقصاص إلى حذق أكبر. لأنها تقوم بالنثر، والشعر فيها تحلية وتزيُّد وتعبير عن مواقف.

وكما طبعت أكثر الملاحم الشعبية فكان ذلك تسجيلاً لها فى مرحلة من مراحلها، وفى رواية من رواياتها، فكذلك طبعت سيرة الظاهر بيبرس، وإن كان من الطبيعى أن هذه الطبعات شعبية لا تحقيق فيها على الإطلاق، ولا تمحيص للأخبار والأحداث والأعلام، ومع ذلك فهذه الطبعات مهمة لأنها تعطى، وبخاصة فى سيرة الظاهر بيبرس، صورة مقاربة للقصة الشعبية، وهى تحتاج من الدارس إلى أمرين: الأول: ألا يكتفى بالمدون أو المطبوع، بل عليه أن يلجأ إلى الرواية الشفوية الحية ما استطاع إلى ذلك سبيلا، والثانى: أن يدرس النص على سوء تدوينه وطبعه، وعلى ما طرأ عليه من

تحريف وتصحيف على مر العصور، وهى مهمة أشق بطبيعة الحال من مهمة تحقيق الروايات والأخبار والنصوص التى احتفل العلماء بها ودونوها بأكثر جهد مستطاع من التثبت والوضوح.

وفى هذه القصة الشعبية ظاهرتان تستوقفان النظر، أولاهما تتعلق بالتخييل الفنى، لأن ما فيها واقع لا دخل للوهم فيه، فقد أصرت منذ البداية على أنها على "خمسة بحور" أى على خمسة أقسام، وأن كل بحر منها سرده واحد من أصحاب المناصب العالمين ببواطن الأمور إبان حدوث وقائعها: أى شهود عيان. أما الظاهرة الثانية فتتعلق بالفلسفة القدرية التى غلبت على الشعب وقتًا طويلاً، إذ أوردت، فيما يمكن أن يكون مقدمة لها، أن حكيمًا يونانيًا ممن يستشرفون الغيب سجل فعال أعداء الشعب العربى على صحائف من الذهب لصفرته وغلابته، تجسيمًا لتصاريف الشر، وجاء ابنه من بعده فسجل وقائع العرب والمسلمين فى هذه السيرة على صحائف من الفضة لبياضها، وتجسيمها لتصاريف الخير، وكأن هذه الصحائف كلها مذهبة ومفضضة تشبه "لوحة المقدور"!

وليس من اليسير أن نلخص هذه السيرة الشعبية، كما تلخَّص بعض الحكايات والقصص والمسرحيات، لأنها حلقات كثيرة تكثر فيها الوقائع والأحداث، وتزدحم بالرجال والنساء، وتتسع رقعة الأرض التى كانت مسرحًا لما عجت به من مواقف وحروب وهى تشبه إلى حد كبير الروايات المسلسلة المعروفة فى أيامنا: كالقصص البوليسى الذى لا تكاد تعرف له نهاية، ولا يكاد يجمعها خط عريض واحد يضبط سير الحوادث فيها، ويحدد ما بين أحداثها من علاقات بارزة. وإذا كان الملخص لحكاية أو قصة أو مسرحية يشبه المصور عندما يعمد إلى تصغير صورة ما بحيث لا يتغير التناسب الواجب بين أبعادها وأجزائها، فإن من المتعذر، بل من المستحيل، أن تلخص هذه السيرة بالطريقة نفسها. ومع ذلك فإنها تتسم بخصيصة هامة هى: سيرة بطل هو: الظاهر بيبرس، يشاركه أبطال، يواجهون جميعًا عدوًا جبارًا يشاركه أنصاره، هذا

العدو هو: "جوان". فالمعارك كلها إذن تقوم بين فريقين: الأول فريق العرب والمسلمين يتزعمه "بيبرس"، والثانى فريق الصليبيين يتزعمه "جوان".

والسيرة تبدأ بالدولة الأيوبية ومناصرتها لخليفة المسلمين، ثم تقص أثر ملوكها فى مصر والشام، وتتوسع فى أخبار الملك الصالح أيوب، لأنه الذى استقدم الظاهر بيبرس، وهى تفيض فى وصف هذا البطل منذ نشأته، وتروى تآخيه مع "الفداوية": أى الفدائيين من الإسماعيلية، أو كما أسمتهم أبناء إسماعيل، ورضا الأولياء عنه، وتبنى السيد البدوى للظاهر بيبرس، وتحاول أن تبرز علاقات شجرة الدر بالمملوك الأول أيبك التركمانى. وتظل تتعقب البطل الذى جعلته محور الحوادث وهو: بيبرس فى مناصبه التى تولاها. وفى إيثاره العدل والخير، كما ينبغى أن يكون الحاكم فى خلد الشعب، حتى يستقر له الأمر فى مصر والشام. والأحداث بعد ذلك كر وفر بين العرب والمسلمين من ناحية، والصليبيين من ناحية أخرى فى البر والبحر والجو. وتتخللها منازعات بين الوحدات التى يتألف منها هذا الفريق أو ذاك، والنصر دائماً للعرب والمسلمين. وسيجد القارئ فى تحليل شخصيات الأبطال وخصائص الحوادث، كما يجد قبل ذلك فى إيرادنا لعناصر السيرة، صورة مقاربة لتطور الوقائع وسياق الأحداث، وخصائص المواقف والعلاقات.

ومهما يكن من شىء فإن هذه السيرة وأمثالها ينبغى أن ينظر إليها على الأساس الوظيفى للأدب، وهو تعبيرها عن وجدان الشعب. وهذا الأساس الوظيفى هو الذى يجعلنا نقول لمن يريد أن يجعلها موضوعاً لقصة أو مسرحية أو تمثيلية إذاعية، أن يلتفت إلى ما يصلح منها لظروفنا الحاضرة التى تشبه موقف العرب والمسلمين عندما اتحدت مصر والشام فى وجه الصليبيين والمغول، وأن يطوروا السلبية القدرية إلى عمل إيجابى، وأن يخلصوها من شوائب الخرافة والإغراب وما إليهما.

هـذه السـيرة الشـعـبيـة

تتألف السيرة الظاهرية من خمسة عناصر، اختلط بعضها ببعض بحيث يستطاع فصل كل عنصر منها على حدة، وفرق بين الخلط والمزج كما يقول أصحاب الكيمياء.. وهذا يؤيد من حيث الشكل ما نقل في مقدمة السيرة من أنها على خمسة بحور، وهذه العناصر الرئيسية هي:

١ - الأكراد الأيوبية

ولسنا بحاجة إلى القول بأن هذه السيرة ليست، بل لا يمكن أن تكون وثيقة تاريخية، وإنما هى أولاً وقبل كل شيء نص أدبى فنى، وإن خيل للذين أذاعوه أو للذين تناقلوه أنها تاريخ محض. وما نريد فى هذا الفصل أن نحقق تاريخيتها، فذلك واضح لا يحتاج إلى تحقيق، وقصارانا أن نبين هنا أن شيئًا قليلاً جداً من التاريخ قد لصق بها، وهو فى هذا العنصر الخاص بالأيوبية، أوضح منه فى غيره، فقد تناولت السيرة نشأة الأكراد الأيوبية، وردتهم إلى أرومة عربية مجيدة. فقالت فى موضع: إنهم من نسل "حبيب النجار" وهو ولى من الأولياء، ولد بمدينة إنطاكية، وسمى العرب باسمه جبل "سلبيوس" كما فعل النسابة والإخباريون فى العهد الأيوبى المتأخر.

ثم قالت السيرة إنهم نفروا لنجدة الخليفة فى بغداد، ولا ينبغى أن تغرر بنا الأسماء مثل: منكتمر وهلاون، فقد نقلت عن مواضعها، ولم تعد هناك صلة تربطها بمسمياتها، ومن التعسف أن نقول إن هذه الحادثة تشير إلى ما كان من جد صلاح

الدين فى رواية، وأبيه فى رواية أخرى، من مساعدة أمير الموصل على سلاجقة بغداد اعتماداً على نجمه ونجم أسرته من بعده قد بزغ منذ ذلك الحين، فإن صاحب الموصل لم ينس يد أيوب: أبى صلاح الدين فقرَّبه إليه واستعان به فى حروبه، ثم نصبه حاكماً على بعلبك من قبله.

أما كيف غلب صلاح الدين بن أيوب على مصر فموقف السيرة فيها كموقف الدعاة إلى دولة من الدول: فالمعروف أن صلاح الدين انتزعها من الفاطميين، وكان الضعف قد نخر دولتهم، وأعرض عن نور الدين بن زنكى.

فقالت السيرة إن صلاح الدين حكم مصر بوثيقة شرعية من الخليفة (صاحب التفويض الإلهى) بالحكم، ولعله تبرير أذاعه رجال الأيوبية أنفسهم، أو أذاعه خلصاؤهم والمتصلون بدولتهم تثبيتاً لأمرهم فى أذهان الشعب عندما تزعزع سلطانهم.

ولم تحفل السيرة بالدقة التاريخية حتى فى ترتيب من حكم مصر والشام من ملوك الأيوبية، فقد ذكرت أنه لما توفى صلاح الدين حكمها ابنه الكامل، ثم نجم الدين ومن بعده الملك الصالح، وأغفلت السيرة التفرقة بين أبناء صلاح الدين وإخوته. فلم تذكر شيئًا عن النزاع الذى دب بين أبنائه، وأغفلت النزاع الذى قام بين العادل أخى صلاح الدين من ناحية، وبين أبنائه من ناحية أخرى، حتى ظهر عليهم واحداً بعد واحد، فتناست السيرة أو لعلها نسيت، أن العادل حذا حذو أخيه.. فجعل الملك قسمة بين أبنائه، وكانت مصر من نصيب الكامل حتى خلفه عليها الصالح أيوب، واهتمت السيرة اهتماماً كبيراً بهذا الملك، ومرد ذلك إلى سببين:

الأول: يعود إلى شخصه، فقد كان رجلاً قوى الشكيمة استطاع أن يعيد إلى الدولة هيبتها، وأن يوسع من رقعتها فقضى على منافسيه، ووقف فى وجه الصليبيين وغيرهم من أعداء الدولة المتربصين.. "إلى ما كان له من طلعة بهية ومجلس وقور...".

الثانى: يعود إلى طبيعة الحوادث التى وقعت فى أيامه ولها اتصال وثيق بصاحب السيرة الظاهرية، فهو الذى استكثر من المماليك، وهو الذى نشأ بيبرس وغيره من أمرائهم.

وأغلب الظن أن احتفال السيرة بما صاحب موت الملك الصالح أيوب من حوادث، وما تلاه من وقائع، يعود إلى طبيعة هذه الحوادث وتلك الوقائع الفنية التى جعلتها مادة خصبة للقصاص يصول فيها ويجول. فشخصية "شجرة الدر" التى تخفى موت زوجها حتى يعود ولده فى وقت يطرق العدو فيه باب الديار المصرية، وأخذها بأزمة الأمور بين يديها على الرغم من استنكار أبناء ذلك العصر لحكومة النساء، ودسائس أمراء المماليك بعضهم لبعض، وقيام بعضهم على بعض، كل هذا قد تناولته السيرة فى شىء من التفصيل، وكأنما أدرك أصحابها قيمة هذه الحوادث من الناحية الفنية، وهى الحوادث التى لا يزال يتناولها القصاص إلى اليوم. وما نجده فى السيرة الظاهرية عن الأيوبية، إنما هو صدى لما كان لهم على العرب والمسلمين من يد سابغة. فقد جمعوا شتات الملك الفاطمى المبعثر، وضموا إليه ملك أتابكة الشام، وجعلوا من ذلك قوة واحدة مركزة استطاعوا أن يقفوا بها فى وجه الصليبيين، وأن يصدوا تيارهم الجارف، كما أنجبت أبطالاً تستثير أفعالهم إعجاب الشعب، مثل: صلاح الدين والكامل والعادل. كما أن طبيعة الجهاد الدينى الذى غلب على عصرهم كله قد أزكى حماس الناس فنبه مشاعرهم، وجعل الذين يأتون من بعدهم يطلبون أخبارهم، وجعل القُصاص يضيفون إلى هذه الأخبار ما واتاهم الخيال، فإذا أضفنا إلى ذلك ما اتصفوا به من فروسية نقل الأوروبيون رسومها عنهم، وما أسدوه من جهد فى إصلاح أداة الحكم، وتنظيم وسائل الرى والزراعة وتنشيط التجارة وما عقدوه مع الدول الأخرى من معاهدات، عرفنا لماذا يحتفل القصاص بهم ويهتم العالم بأخبارهم.

والسيرة وإن كانت لا تصلح وثيقة تاريخية كما قلنا، إلا أنها تصلح مرجعًا لدراسة المجتمع العربى الإسلامى فى العصر الذى كتبت فيه، لا العصر الذى كتبت عنه

بطبيعة الحال، وإن تقارَبَ العصران كما سيأتى بعد ذلك، بل إن عاشت بعض النظم والظواهر من العصر الذى كتبت عنه إلى العصر الذى كُتِبت فيه، ولكن هذا ينبغى أن يؤخذ مأخذ الإجمال لا التفصيل، والتعميم لا التخصيص. ومن ذلك نرى أن السيرة تتفق مع التاريخ الاجتماعى فى الملامح العامة.. فقد كانت المملكة معبأة كلها للحرب، وكانت القوة الحربية تقوم على جيوش الرقيق والمرتزقة والنظام الإقطاعى، فزادت شوكة المماليك الذين استكثر الملوك منهم تبعًا لضرورات الحرب، حتى أصبحوا يتلهون بالحكم فى ضعاف الأمراء.

أما الشعب العربى الإسلامى موزعًا على وطنه الكبير، وقد غلبت الحرب وقعقعة السلاح على صوته، وظهر عليه "الجندى غير العربى" وأصبح أقرب إلى المتفرج المشغول بما يشاهده، من الرجل المعنى بنفسه، المفيد من تعاونه مع غيره، كان هذا شأنه فى الواقع، فلم يحفل به التاريخ إلا قليلاً. أما السيرة فظاهرها يدل على أنها لم تحفل به قليلاً ولا كثيراً، ولكن باطنها إنما هو صدى لما شاهد من عِبَر وما مر عليه من أحداث.

٢ ـ الظاهر بيبرس

وكان من المفروض أن تكون السيرة وصفًا لبيبرس، وسردًا لحياته منذ ولد إلى أن مات.. ولكنها بعد أن أصبحت على الصورة التى نراها عليها لم يعد بيبرس إلا عنصراً من عناصرها، وقد أفردنا له فى الباب الخاص بالأبطال فى السيرة مكانًا بارزًا، ووازنا بين مشخصاته فى السيرة، ومشخصاته فى التاريخ. وحسبنا هنا أن نذكر أن السيرة صوَّرته فى صورة البطل، كما ينبغى أن يكون فى أذهان الشعب وقتذاك.

ومن ثم فقد جعلت السيرة "بيبرس" (المخلص) ينتظره الناس بصبر نافد، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط تسبقه

الإرهاصات المنبئة بظهوره. وما كان أبرع أصحاب السيرة من تفسيرهم لقب "الظاهر" الذى تلقب به بيبرس على لسان الملك الصالح أيوب "اظهر يا ظاهر": أى أنه الولى المنتظر فى الوقت والمكان المعينين، وإذن فقد جعلته السيرة وليًا يأتى بالعجائب والخوارق الحافزة فى جسمه وشخصه، وآخت بينه وبين العياق[١] ومنهم أولياء على شاكلته، يأتون فى الظاهر ما يناقض الباطن، وغلبته على الأعراب وقطاع الطرق، وكثرتهم واستطالتهم بالأذى يدلان على فساد الأمر. وتدرجت به فى المناصب كلها يدرسها ويصلح ما اعوج منها، وجعلت بصره حديداً يرى ما لا يراه الناس فتنكشف له كنوز الأولين، وخبيئات النفوس، ولكنه لا يعمل بما يعلم، لأن كل شىء له حكمة، وكل عمل بقدر، فهو يقتل، ولكن من يستحقون القتل، ويحاكم، ويبرأ من الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب!

وتربط هذا العنصر بالعنصر الذى سبقه حلقة كبيرة اقتضتها عوامل التهدئة والتدرج، ولذلك فقد ظهر بيبرس أيام الصالح أيوب، وظل معه جنبًا إلى جنب إلى أن انتهى الحكم الأيوبى، وظل سلطانه يمتد إلى أن كسف نجم أيبك وأخمل أمراء المماليك جميعاً، ولم يتربع على العرش إلا بعد أن تهيأت له النفوس، كما اتصل بالعنصر الذى جاء بعده بحلقة كبيرة أخرى. فقد أظهر أصحاب السيرة الفداوية[٢] فى موضع متقدم منها، وآخوا بين بيبرس وبين أمرائهم وسلاطينهم فغلبوه على بعضهم، بل غلبوا بعضهم عليه، ينقذونه من الأسر حيناً، ويردون إليه الحياة حيناً آخر.

وظل بيبرس فى أثناء العنصرين الآخرين، علمًا من الأعلام فحسب.. باسمه تستثار الهمم، ويستنفر الأبطال، وتجيش الجيوش ويدوِّخ الملوك، وتفتح المدائن والبلدان.

---

(١) الذى يعوق الطريق وهو يشبه "الفتوة" الذى كان معروفاً فى الجيل الماضى.

(٢) الفدائيون.

ومن الملاحظ الدقيقة التى ينبغى أن نشير إليها، أن السيرة احتفلت ببيبرس وهو فى طريقه إلى الملك أكثر مما احتفلت به وهو متربع عليه، وتفسير ذلك أن البطولة كانت أظهر فى المرحلة الأولى منها فى الثانية، ولم يكن الشعب بطبيعة الحال راضيًا عن حكومة العبيد والأرقاء، وإذا كان التاريخ يقص علينا سخط الناس وتذمرهم من تمليك من مسه الرق عليهم، فإن السيرة أكدت هذا المعنى عندما جعلت الصالح أيوب يعتق بيبرس مرتين، ويشهد على إعتاقه ويكتب الوثائق بذلك.

ولا يفوتنا أن أصحاب السيرة لم يغفلوا "التفويض الإلهى" فى حكم بيبرس وتمليكه فقد جعلوا الحكام الشرعيين يوصون له بالملك واحدًا بعد واحد وهو ينتظر زمانه المرتقب لا يستقدم عليه ساعة ولا يستأخر، وكأنما كانوا بذلك من الدعاة إلى حكم المماليك يبررون قيام دولتهم ويدعون إلى نصرتهم. فلما ذهب الأمر عنهم وتناقل الرواة السيرة الظاهرية، بقى هذا شارة على الدعوة لهم، أو لعله مجرد تبرير فنى لقتال بيبرس.. وهو البطل الذى يمجده القصاص ويجعلونه حربًا على الاغتصاب والظلم، فلا ينبغى أن يحكم هو عن اغتصاب وظلم.

٣ ـ الفداوية

تطلق كلمة فداوى فى بلاد المغرب على الرجل يقص أخبار الأبطال، ولعلها ترادف عندنا كلمة المحدث. وأغلب الظن أن هذا الاصطلاح المغربى قد جاء لغلبة أخبار الفداوية على غيرهم من الأبطال عند المحدثين، ثم أصبح علمًا على المحدث نفسه فيما بعد... والفداوية أبناء إسماعيل، الذين تحدث عنهم أصحاب السيرة وغيرهم من القصاص، فرقة طبقت شهرتها الشرق والغرب جميعًا هى الفرقة الإسماعيلية، الشيعية التى وقفت بالإمامة عند إسماعيل، الابن الأكبر لجعفر الصادق. فمبدأ ظهور هذه الفرقة وبعض أقوالها يستوقفان النظر من الناحية الفنية. فالروايات تذهب إلى أن الإمام جعفر الصادق جعل الإمامة لابنه إسماعيل، ثم وجده ثملاً فنقلها إلى ابنه الآخر

موسى الكاظم، ولكن أبناء إسماعيل وأنصاره لم يسلموا بذلك، لأنهم كانوا يرون أن الإمام معصوم، وأن شرب الخمر لا يفسد عصمته، وأن إسماعيل إمام بالنص لا بالتعيين. وتفرق أبناء إسماعيل فى الأرض.. فذهب أكبرهم إلى "دماوند" من أعمال الرى واختفى هناك، وانتشر أبناؤه فى بلاد فارس والهند. وذهب الثانى إلى بلاد الشام وبلاد المغرب، وقامت باسمهم دولة فى فارس، ودولة أخرى فى بلاد المغرب، هى الدولة الفاطمية المشهورة، ونحن لا يعنينا هنا إلا جماعات الإسماعيلية الذين استقروا فى بلاد الشام، فقد كانوا جماعة من البداة غلبوا على حلب ودمشق وحمص، وأخذوا يكيدون للحكام فى هذا الإقليم، فهم الذين قتلوا "كونرد" صاحب صور، و"ريموند" صاحب إنطاكية، كما قتلوا "جناح الدولة" صاحب حمص، واغتالوا "الفضل بن بدر الجمالى" وزير الفاطميين وغيرهم، واستولوا على بعض معاقل الصليبيين إلى حين. وكانت لهم فى ذلك الوقت ستة حصون أو عشرة أشهرها: بانياس ومصياف والقدموس، وكان أميرهم زعيماً وفد إليهم من قلعة الموت. ومن الروايات المشهورة التى تدل على قوة الإسماعيلية: أن صلاح الدين كاد يقتل على أيديهم لولا الزرد الذى كان يحيط بقلنسوته، وأنه أراد مصياف ولكنها عزت عليه فلم يجد مناصاً من مسالمتهم.

وقد حافظت السيرة على هذه السمات جميعًا، ففرقتهم فى أرض الشام، وإن جمعت أغلبهم فيما أسمته سلطنة القلاع والحصون، ولعلها القاعدة التى كانوا يشنون منها غاراتهم، والفروسية التى أسبغتها عليهم صحيحة لا إسراف فيها، والجرأة التى اتسم بها أبطالهم ليس فيها تزّيد.

ولما كان الغموض يحيط بجماعات الإسماعيلية وأخبارهم، وكان التاريخ يتحفظ فيما نسب إليهم، فإن القصص التى تشبه الملاحم تجمع أيامهم وتذكر أخبارهم، ويمكن أن تكون مرجعًا تكمل به الرواية التاريخية، فنحن لا نستقى منها أعلام الرجال والأماكن على سبيل التحقيق. ولا نستقى منها الوقائع والأعمال على سبيل التعيين، وإنما نستقى منها صورة مجتمعهم وصفات زعمائهم وطرائق حكمهم ومعاشهم، كما

نستقى من الشعر العربى القديم عادات العرب الجاهليين، وطرائق معاشهم فى ظعنهم وإقامتهم. فالفداوية كسائر البدو، لا يقيمون على ضيم.. فهم يجتمعون على من ضامهم حتى يردوه أو يهلكوا دونه. والحكم عندهم فى هذه السيرة بالبيعة لا بالتعيين وأساس الاختيار الفروسية، فالغالب فيها أمير القوم وسلطانهم حتى يغلبه غيره، ولذلك اشتدت طاعتهم لسلطانهم الذى غلب عليهم من ناحية، وكثر عصيانه والمنتقضون عليه الطامعون فى سلطانه من ناحية أخرى. وهذا يذكرنا بقول فقهائهم: إن سلامة النفس تتوقف على إطاعة الإمام طاعة عمياء فى أمور الدين والدنيا، وليست أخبارهم إلا تسجيلاً لهذا النزاع الذى قام بين فرسانهم والحروب التى دفعت بينهم وبين غيرهم من الدويلات والغارات التى شنوها طلبًا لثأر أو غنيمة أو نجدة لجار أو حليف. واستحق الفداوية أولاد إسماعيل هذا المكان الفريد بين القصص الشعبى لما أبدوه من الشجاعة والفروسية فى محاربة الصليبيين حينًا، والمغول حينًا آخر. "فهولاكو" الذى طوى الرقعة الإسلامية طيًا، عزت عليه حصون الإسماعيلية فى الشام.. انتزعها أول الأمر، ثم استردها أصحابها بعد ذلك. ولم يفتح حصونهم جميعًا فى تلك البقعة إلا بيبرس صاحب السيرة الظاهرية التى نحن بصددها، ومن ذلك الحين دان الإسماعيلية بالطاعة له، وقدموا رجالهم إليه وإلى عماله لاستخدامهم فى قتال عدوهم. وعنصر الفداوية (أبناء إسماعيل) هو أكبر العناصر فى السيرة كلها، ويكاد يكون أبطالها جميعًا منهم، ومن الملاحظ أن حوادث السيرة كلها تدور على هذه الوتيرة:

جوان وتلميذه سيف الروم فى جانب، وبيبرس وشيحة فى جانب آخر. الأولان يستعديان الصليبيين على المسلمين، والآخران يستعينان بالفداوية. وهكذا نشأت كل المعارك فى السيرة، وقد سموا الفداوية واستحقوا هذه التسمية لاستهانتهم بالحياة، ولم تدفعهم هذه الاستهانة إلى الزهد فيها والقعود عنها، وإنما دفعتهم إلى طلب الجلائل والإتيان بالعظائم، والأخذ من الحياة بنصيب موفور.

٤ ـ أمراء البحر

عندما اشتبك العالمان: الإسلامى والنصرانى فى هذه المعارك الدامية التى تعرف فى التاريخ بالحروب الصليبية، لم يكن البحر المتوسط بين الفريقين بمنجاة من هذه المعارك. فقد بنيت العمارات البحرية، وحشدت بالجند والسلاح، وخرجت تمخر البحر: تباغت سفنه، وتستولى على تجارته، وتفاجئ ثغوره، وكانت العقيدة التى تستولى على الملاحين أول أمرهم هى بعينها التى كانت تسيطر على الجند المشتبكين فى البر: عقيدة الجهاد الدينى والقضاء على العدو، ولم تكن المعارك البحرية فى الواقع إلا امتداداً للحرب الصليبية، فنحن نعلم أن القرصنة قد نشطت منذ طرد العرب من الأندلس، ونلاحظ كذلك أن الإسلام قد أفاد من الحرب البحرية، فغير مجرى الحوادث.. فبعد أن احتل الإسبان المرسى الكبير ثم وهران وبجاية وأفزعوا الجزائر بمدافعهم المنصوبة فى قلعة (بنودوليس) وأخضعوا "تنس" وأجبروها على دفع الجزية، وبسطوا سلطانهم على مملكة تلمسان، استطاع أمراء البحر من العرب والمسلمين أن يقفوا فى وجه النصارى، وينقذوا الإسلام فى إفريقيا، وأسس أمراء البحر هؤلاء دولة إسلامية فى شمال المغرب الأوسط بأسره. وقد أدمج هذا العنصر الخاص بأمراء البحر فى البناء العام للسيرة، وكما أن ظهور عنصر الفداوية على غيره من العناصر يميل بنا إلى الظن بأنه قد ألف فى بلاد المشرق، فإن وجود هذا العنصر فى السيرة ووضوح الأعلام المغربية فيه، وذكر الممالك النصرانية جنوبى أوروبا، مثل رومية الكبرى والصغرى وسوردين العظمى وبلاد القيطلان، ولعلها (قطلونية) ومثل: السبانيير ولعلها (إسبانيا) وبلاد البرتغال وبلاد الأفلاق، يدل من غير شك على نشأة هذا العنصر فى هذه البقاع.

والصلة بين الفداوية والمعارك البحرية واضحة، فعنصر الاستهانة بالحياة مشترك بينهما، والمغامرة ضرورة من ضرورات حياتهما، حتى إننا نستطيع أن نقول إن أمراء البحر هم فداوية البحر، وإن ثغورهم فى شمال إفريقيا كقلاع الفداوية، وحصونهم فى بلاد الشام سواء بسواء، وهم كسائر البحارة يطيعون أميرهم طاعة عمياء ويستجيبون

لداعى الدين أو المروءة فهم حرب على عدو دينهم، ودرع للمؤمنين، وهم الذين يبحثون عن الأبطال وزوجاتهم وأبنائهم، وهم الذين يعودون بالأسرى والأموال.

ومن الملاحظ التى لا نستطيع أن نغفلها، مسحة أوروبية رقيقة على هذا العنصر، إما لوضوح مشاهد الصليبيين فيه، وإما لأن بعض أمراء البحر، كما كانوا فى الواقع، من أصل أوروبى، ثم دخلوا فى الإسلام اقتناعًا به أو نزوعًا إلى المغامرة أو طمعًا فى الغنيمة.

٥ ـ الخرافة

وكان من السهل على الذين خلطوا عناصر هذه السيرة وأدمجوا بعضها فى بعض، أن يحولوا الخوارق من كرامة الولى إلى براعة البارع فسحر الساحر. وما أيسر أن يسرف القُصاص فى السحر فيحولوا الأشياء عن طبائعها، ويخرجوا حتى معانى الزمان والمكان عن مدلولاتهما، ومن ثم غلبت العجائب والغرائب على هذا العنصر، ولم يعد الأبطال هم الذين يتحكمون فى الحوادث، وإنما أصبحت هناك أدوات وأشياء مسحورة هى التى تتحكم فى كل شىء كطاقية الإخفاء وخاتم الملك. والفص الجوهر والمقرعة التى تطوى الأرض طيًا، والطير ذى الوجوه الأربعة التى يخطف نورها البصر، ومن يملكه لا يغلبه أحد. وبعد أن كان الباعث الحقيقى على التغير فى الحوادث، هو تغليب المسلمين على الصليبيين، أصبح هناك عنصر آخر يشترك فى تكييف الحوادث، هو: التغلب على عناصر خرافية شريرة، "كالغيلان والشياطين".

وثمت نظرة جغرافية، فكلما بعدت الحوادث عن مشاهدها الحقيقية فى حوض البحر المتوسط وما جاوره وما تلاه، تقل معلومات القصاص فيجنح إلى الخرافة. فنحن نجد مسارحها تحوم حول بلاد الحبشة والهند وجزائر الإنجليز، مثله فى ذلك مثل الجوالين القدامى يخلطون مشاهدتهم بما سمعوه من غير التفات، وربما ابتكروه من

نسج الخيال، وفى هذا العنصر تكثر الأعلام الموضوعة. فالأسماء لها أصل ومعنى يتصل بالحوادث التى يشترك فيها، أولها صوت وجرس يدلان على هذه الحوادث.

والقصص الواردة فى هذا العنصر، أخلاط غير مسبوكة وسواقط من هياكل أخر، وهى تشبه إلى حد كبير، القصص المتأخر فى كتاب ألف ليلة وليلة.. من حيث القصر وسرعة الحركة وغلبة الخرافة وانفراط العقدة وركاكة الأسلوب.

ويجب علينا قبل أن نختم هذا الفصل، أن ننبه إلى حقيقة بارزة أخرى هى: أن السيرة الظاهرية لا تتألف من هذه العناصر الخمسة وحدها، وإن كانت هى التى تكوّن أغلبها، وما بقى عبارة عن أشتات من القصص التعليمى، أو النوادر أو الطرائف التى يفسر بها مثل من الأمثال، أو واقعة من الوقائع، أو عَلَمَ من الأعلام الدالة على الأماكن والرجال، وهى فى السيرة مبعثرة وليست بذات غناء.

فن المحدث المحترف

يقوم الأدب المسرحى على التمثيل، ويستمد حياته من حرفة المسرح والنظارة، وكذلك يعتمد القصص الشعبى على الشاعر أو المحدث وجمهور المستمعين إليه، ولعل أثر هؤلاء المستمعين فى القصص الشعبى أعظم من أثر النظارة فى الأدب المسرحى. فالتفاعل بين القصاص، شاعراً كان أو محدثًا، وبين جمهوره بالغ القوة.. فهم يستطيعون حمله على الإطناب أو الإيجاز أو حتى على الحذف والتبديل فى نص القصة، يساعدهم على ذلك أن القصة ليست نصًا مكتوبًا ذائعًا كبقية النصوص الأدبية، وإنما هى بطبيعتها شفوية يتلقاها القصاص عن شيخه وهكذا.. وهذا التسلسل الشفوى من راوية إلى آخر، يجعل القصة عرضة من هذه الناحية أيضًا إلى التحريف بالإضافة والحذف والتغيير.

ولهذا القصص آداب وتقاليد رسمتها الأجيال حتى استقامت على حالها التى نراها الآن. ولكى ندرس هذه الآداب والتقاليد، كان لزامًا علينا أن نلتقى بمحدث معمر من هؤلاء. فلما شاهدناه واستمعنا إليه فى روايته وإنشاده، وثقفنا منه الطريقة التى ينتقل بها النص من راوية إلى آخر، وجدنا أن هذا لا يكفى، بل يجب علينا أن نتجاوزه إلى دراسة القصة الحية يرسلها المحدث على مستمعيه. وقد ترددنا فى بعض ليالى الشتاء على مقهى من هذه المقاهى الشعبية (البلدية) ولمسنا عن قرب المفاعلة المستمرة بين المحدث ومستمعيه، ورأينا كيف يتحزب هؤلاء المستمعون شيعًا ينتصر كل منهم لبطل أو قبيل، وما يحدثه هذا من خلاف يؤثر بدوره فى المحدث فيطوى بعض الحوادث

وينشر بعضها الآخر، وهو يبدأ سمره كل ليلة بعبارات بعينها، ويوجه الحديث إلى مستمعيه بعبارات بعينها، ويختمه بعبارات بعينها، وينتقل من الحادثة إلى الحادثة الأخرى فى الليلة نفسها وبالطريقة نفسها، ويخرج من الرواية إلى الإنشاد بالوسيلة ذاتها، لا يغير شيئًا من هذا فى كل ليلة من لياليه.

وقد يترضى المحدث طائفة بعينها من طوائف المستمعين إليه، فيمدح بطلهم أو قبيلهم كلما أجزلوا له العطاء.

وليس لهذا المحدث زى خاص، ومقعده على منصة عالية تجعله يشرف على مستمعيه، ويجعل هؤلاء المستمعين يستطيعون رؤيته من غير عائق. ويسترسل فى حديثه وهو جالس.. فإذا أراد إنشاد الشعر، وقف واستعان عليه بالربابة. وهى الآلة المعروفة "واحدة الوتر"[1]، وقد يستعين بمساعد له، وليس فى هذه الاستعانة ما يجعلهما يتجاوران أو يشتركان فى الإنشاد.. وكل ما فى الأمر أن هذا المساعد يوقع على الربابة معه.

ويصطنع المحدث شيئًا من التمثيل فى بعض الأحيان فيحاكى مختلف اللهجات، ويقلد النوبى والرومى والتركى والمغربى وغيرهم.. يقلد السادة والخدم والرجال والنساء والأطفال، ويثور ويهدأ تبعًا لمقتضى الحال.

وهو يأخذ من صاحب المقهى أجرًا يتفقان عليه، إلى جانب ما ينفحه به مستمعوه.. إما نزولاً على حكم العادة والتقليد، وإما رجاء أن يطوى ما يرغبون عنه، أو يسترسل فيما يرغبون فيه.

---

(١) الرباب فى الأصل واحدة الوتر، وإن أصبحت الآن ثنائية الوتر عند بعض المنشدين، وهذه الثنائية كانت تعرف فى القرن الماضى بالكمنجة التى أصبحت تطلق الآن على الآلة الغربية المعروفة.

ومن سوء الحظ أن هؤلاء المحدثين يقل عددهم كلما تغيرت أسباب الحياة فى مصر. وقد أحصى المستشرق لين "Lane" عددهم، ولكننا بحثنا عنهم فلم نظفر إلا بآحاد غير متخصصين.

وموضوع السيرة الظاهرية التى بين أيدينا، هو الإشادة بأعمال الظاهر بيبرس المجيدة فى حربه العدو. والموضوع كما نرى يذكرنا بذلك القصص الذى ساد أوروبا عامة وفرنسا بنوع خاص فى أيام الحروب الصليبية وكان بطلها "شارلمان".

ونحن نورد هنا استيفاء للبحث، موازنة يسيرة بين محدثنا، وبين الشاعر الأوروبى الجوال. وهذا الشاعر ينتقل من قصر إلى قصر، ومن بلد إلى بلد ومعه آلة موسيقية ـ وهى أيضًا واحدة الوتر ـ ويختلف عن محدثنا فى اعتماده على نسخة خطية من الملحمة التى يسردها. وهو لا يتحدث إلى العامة وحدهم فى المحافل والأعياد، وإنما يتحدث كذلك إلى جمهور من الخواص يتألف من الفرسان وغلمانهم وحشمهم وسيداتهم فى بهو كبير من أبهاء القصر الإقطاعى.. على جدرانه صور ورموز وأسلحة تمثل مشاهد ملحمته ووقائعها. وتسلسل الملحمة من شاعر إلى شاعر، يجعلها هى الأخرى، على الرغم من تدوينها، عرضة للتحريف بالإضافة والحذف والتغيير حسب مقتضى الحال.

وموضوع الملحمة هنا كموضوع القصة هناك، يقوم على مغامرات البطل "شارلمان" مثلاً فى جهاده الكفار فى نظرهم.

وإذن فالحقيقة الأولى التى نلمحها فى "السيرة الظاهرية" وفى غيرها من السير الشعبية أنها تعتمد على الإلقاء، وإن كان إلقاءً فرديًا يقوم به محدث محترف، فاختلفت عن الأنواع الأدبية التى استقامت ونضجت بالتدوين، وخلصت بذلك من سمات الجهد والإشارة.

ولكن هذه السيرة تباين الخطابة وتقترب من التمثيل فى الشكل والموضوع، بيد أن التمثيل يعتمد على العين والأذن معًا، والسيرة جل اعتمادها على الأذن.

وسواء أصح ما زعمه النقلة والرواة من أن السيرة تتألف من خمسة بحور أو لم يصح، فقد مر بنا أن السيرة وحدات كبيرة تتسم كل وحدة منها بسمات معينة. ومهما يكن من شيء فإن كل وحدة من هذه الوحدات تنقسم إلى دواوين.. والديوان عبارة عن مجموعة من المشاهد ينتظمها موضوع واحد.

وهناك نسخة قائمة برأسها تدور حوادثها حول شخصية "عثمان" عنوانها: "ديوان خدمة الأسطى عثمان"، كما أننا نجد للنسخة التى بين أيدينا بعض العبارات تشير إلى هذه الدواوين.. من ذلك: "قال الراوى لهذا الديوان.."، "وقد سبق ذلك فى ديواننا الذى تقدم قبل هذا الديوان وكل شيء له أوان".

وسنستبيح لأنفسنا فى هذا المقام أن نستعمل بعض المصطلحات الخاصة بالتمثيل لكى نبين الجانب الحرفى فى فن المحدث.. فقد جرت عادة المحدث أن يقسم ديوانه إلى مشاهد، وكل مشهد يدور بأكمله حول شخصية واحدة تتأثر بالحوادث أو تؤثر فيها، ولا يراعى فى المشهد وحدة الزمان أو المكان.

ولكل مشهد من المشاهد استهلال.. تطول عباراته أو تقصر تبعًا لأهمية المشهد، أو تبعًا لبعده أو قربه من المشهد الذى سبقه. ومن الأمثلة على ذلك: "قال الراوى، وسنرجع إلى سيرة خادم الحرمين الشريفين وقائد الرايتين المتكلم بالصدق لا بالشين، والزناد القادح، والبحر الملان الطافح، الولى الناجح، الملك الصالح، نجم الدين أيوب، ولى الله المجذوب، وما يقع له من الكلام المعجب، والأمر المطرب، البديع الغريب الذى يجب أن نسوقه على الترتيب، حتى إن المستمع يلذ ويطيب، فبعد الصلاة ترضى النبى الحبيب صاحب البردة والقضيب، والناقة والنجيب، الذى من صلى عليه قط لا يخيب،

وكيف يخيب وهو يصلى على الحبيب، الحبيب يشفعنا يوم القيامة من اللهيب. إنه كان..".

وهذا الاستهلال الطويل فيه تهيئة الجو لحادثة: هى إرسال نجم الدين البندقدارى إلى الشام، وإحضار بيبرس (بطل السيرة) معه إلى مصر.

ونحن نستبين فى هذا الاستهلال الطويل، المدخل الذى كان يسبق المسرحية عادة.

وثمة مثال آخر: "قال الراوى، ويرجع الفضل والكلام إلى ما يفعل أيبك التركمانى والقاضى من الأحكام قال..".

ويستطرد الراوى بعد ذلك فى سرد الحادثة أو الحوادث التى تؤلف المشهد.

وإذا طرأ عليه مؤثر جديد فى حوادثه فإنه يلفت السمع إليه بقوله: "يا سادة" أو "يا سادة يا كرام" أو "يا سادة يا أهل التوفيق" أو "يا سادة يا أهل العرفان" أو "يا سادة يا منبع الجود والسعادة". ولهذه العبارات وأمثالها وظيفة أخرى هى إعطاء الفرصة له وللمستمعين لكى يرتاحوا قليلاً، وقد يطلب إليهم الصلاة على النبى.. مثل: "يا سادة يا كرام يا أهل الخيرات صلوا على سيد السادات".

وإذا أراد أن يقف عن الاستطراد فى أمر حادثة أو شخص طرأ على المشهد، فإنه ينظر المستمعين إلى فرصة أخرى يتحدث فيها عن هذا الأمر الطارئ.. وفيه من التركيز والتشويق ما لا يخفى. ومن أمثلة ذلك قوله: "يكون لها كلام عند موت هذا اللعين إذا اتصلنا إليه نتكلم عليه. النبى فاز من صلى عليه.." أو قوله: "وسنذكر كل شىء فى محله بعون الملك الشفيق..".

ولا يجد الراوى مناصًا عند بسط المشهد من تفسير البواعث فى دخول الأشخاص وخروجهم، أو الكشف عن بعض الغوامض. مثال ذلك قوله: "وكان السبب فى مجىء السلطان فى تلك الساعة إلى هذا المكان، أنه تذكر المنام وتذكر كلام المقدم

جمال الدين شيحه، وأخرج التاريخ فوجد لم يمض منه إلا خمسة وعشرون يومًا، فأراد الملك أن يدركهم وعن السفر يمنعهم..".

وهو يختم المشهد غالبًا بمثل هذه العبارات: "هذا ما كان من أمر هؤلاء وما جرى لهم من الاتفاق"، أو بالإحالة إلى مشهد آخر، إذا كانت الحوادث لما تنته. وقد يختمه بالشعر الموقع على الربابة، ووظيفته فى هذه الحالة كوظيفة الاستراحة فى القطعة التمثيلية يستريح فيها الراوى والمستمعون. ولا يأتى الراوى بهذا الشعر ذيلاً للمشهد، وإنما يضعه على لسان بطل المشهد بعد التمهيد له.

ومن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان المقدم إبراهيم، وكان إبراهيم بقِى على آخر نفس وأثخن بالجراح، وتخدش جسده من حد السلاح، فرفع قامته لمن يعلم بحالته وهو الله وقال: أغثنى يا مولاى قصدتك:

قصدت الرجا باب الرجا والناس قد رقدوا

وبتُّ أشكو إلى مولاى ما أجدُ

وقلت يا أملى فى كل نازلة

يا من عليه لكشف الضر أعتمدُ

أشكو إليك أمورًا أنت تعلمها

ما لى على حملها صبرٌ ولا جلدُ

وقد بسطت يدى بالذل خاضعة

إليك يا خير من مُدَّت إليه يد

فلا تردنَّها يا رب خائبةً

فبحر جودك يروى كل من يردُ

ومثال آخر على لسان سعد بن وبل:

فداك الروح والنفس الزكية وأموالى وما تملك يديَّه

فأنت ذخيرتى ورجا فؤادى

لأنك صاحب الهمة العلية

أنا سعد الذى قد زاد سعدى

على مثلى ولى فى الحر بغية

ترى الأبطال تقتحم المنايا على ظهر الخيول الضمرية

وأنا لا ألتقى الهيجاء إلا على ساق وأقدام عتية

أسوق الخليل سوقًا فوق ساق

له فى محل الهيجا سجية

فكم ليل قطعت البر فيه وكوكبه تفاديه السرية

خدمت الظاهر المنصور حقا بقلب صادق مع صفو نية

ونصر الدين ابنى فهو مثلى كصقر جعل الأعداء رمية

فميلوا يا كلاب الكفر نحوى وذوقوا من شرابات المنية

وصلى ذو الجلال على محمد نبينا صاحب الهمم العلية

فإذا انتقلنا من الشكل إلى الموضوع نجد السيرة تتسم بسمات:

أولاً : تهيئة الجو الملائم لظهور الشخصية المهمة أو وقوع الحادثة الكبيرة.. وهو يظهر دائمًا بالتشويق إلى متأخر، وله فى السيرة صور شتى، منها ما يساق على

لسان بعض الشخصيات بما يشبه الرمز. مثال ذلك: ما قيل على لسان الملك الصالح إرهاصًا بظهور بيبرس وهو يتكرر فى كثير من المشاهد. (قال الراوى): "فلما سمع الملك الصالح من ابن عمه نجم الدين البندقدارى ذلك الكلام، هدر وبرجم وأرغى وأزبد وهاج كما يهيج الجمل، وتكلم بكلام لا يفهم حتى تعجب الحاضرون من كلامه، وما فهموا مرامه لأنه صاح: يا ابن العم إذا وصلنا إلى ذلك العلم تجيب الطير وتدخله فى القفص، وتجبر كسر قلبى وتزيل عنه الغصص وتتحايل عليه وتحط له العلف والماء والكلف وتكرمه ومن كل شىء لا تحرمه، فقال نجم الدين: أى طير يا ابن العم ومن تعنى بذلك الكلام فقال الملك: الله الله يا نجم الدين يا من هو على الحق المبين، الفائدة إذا أنت جئت بالطير تجعله لنفسك وتخفيه عنى فى بيتك، ولكن يا أخى وعزة الربوبية لا بد أن يظهر ويبقى ظاهرًا مثل الشمس والقمر ولا يفيدك من ضياه شىء، فلا بد له أن يكيد حسوده ويقهر سعده ويعلو أمره على الطيور، ويبقى له أمر مشهور وعمل مشكور، ولكن دعنى من هذا الكلام المذكور فسوف يظهر كل ذلك بإذن الملك الغفور. فقال نجم الدين: يا ابن العم أنا لست أدرى معنى هذا الكلام، ولا أفهم من تعنى من الأنام. فقال الملك الصالح: أنا رجل على باب الله مسلوب العقل فى حب الله فلا تؤاخذنى فى كلامى ولا تكثر فى ملامى..".

ومنها ما يجىء فى صورة الأحلام، وهى إما فردية، وإما جماعية: ومن أمثلة الأحلام الفردية ما تراءى لمريم الزنارية.. وهو "قالت له أى (للبطريق فى كنيسة الغمامة) أنا وجدت نفسى فى واد أخضر أقفر ما فيه من الماء ولا قطرة، فعطشت فضاقت نفسى من شدة العطش فسرت فرأيت بحرًا أشد بياضًا من اللبن، وأحلى من العسل.. وأنا فى شدة الظمأ، فأخذت منه بيدى غرفة شربتها فلما استقرت فى جوفى برد لهيب قلبى، أو زالت عنى مرارة الظمأ وتيقنت أن روحى عادت، ثم إنى تكرعت بجانب ذلك النهر فخرجت من فمى ذبابة سوداء قدر النملة، وسقطت على التراب

والتهبت بالنار وأنا أنظرها بعينى، ثم أقبلت نحوى ذبابة بيضاء فدخلت فى فمى فابتلعتها وقد استقرت فى جوفى ولم تفزع نفسى منها الخ.." وتفسيره على لسان الشيخ النووى: أن الوادى الأقفر هو الضلال وقد أنقذها الله منه، وأما الوادى الأخضر فهو دين الإسلام، وكذلك الذبابة السوداء هى الضلال وقد خرجت ظلمة من قلبها، والذبابة البيضاء فهى كلمة الإخلاص وهو قول لا إله إلا الله محمد رسول الله، وأما السفينة فهى سفينة النجاة، وأما الطير فهو رجل شريف يتأمر على رجال أشراف يتزوج بها فى الحال وتأتى منه بذرية صالحة ولكن تتربى بعيدة عنه.

وقد كانت الحوادث التالية الخاصة بمريم الزنارية مصداقًا لهذه الرؤيا...

ومن أمثلة الأحلام الفردية أيضًا، ما تراءى للملك الظاهر بيبرس، وفيه تشويق مزدوج إلى الحلم نفسه، ثم دلالة الحلم على ما بعده.. "فقد دعا علماء الإسلام وطلب إليهم أن يفسروا حلمه فسألوه عنه فقال لهم نسيته، ثم كانت محاولات ومغامرات انتهت بكشف اللثام عن الحلم على لسان جمال الدين شيحه.." وهذا الحلم يشير إلى رحلة أحد أمراء البحر المسلمين مع قادة الفداوية، إلى رومة المدائن لتسليم الملوك الأسرى وما يقع لهم من الأهوال.

ومن أمثلة الأحلام الجماعية: "إن الملك الصالح قد تمثل للفداوية فى نومهم وقال لهم: يا أولاد إسماعيل وحق الملك الجليل إلم تكرموا على(١) (ابن الوراقة) لأجل خاطرى ولأجل هذا الضعيف.. يعنى (بيبرس) لأشتتكم فى جميع البلاد.. وأن هذا الغلام هو الذى شاع ذكره عندكم.. وهو الذى يصير ملكًا وسلطانًا على مر الليالى والأزمان.. الخ".

---

(١) النخاس الذى كان عنده بيبرس.

ومن صور هذا التشويق، اللعنة التى تخرج من نفس طاهرة فتأتى الحوادث بتحقيقها، مثال ذلك: ما قاله معروف[1] لولده بعد ما يئس من هدايته فقال يا ولدى: أنا أتيتك ثلاث مرات ولم تسمع كلامى ولا.. والله تعالى يبليك بالغربة والشتاتة وتشحت ولا تنفعك الشحاتة وتأخذ الصدقة ويكون فيها شقاؤك وينقطع من أهلك رجاك وتشرف من الضعف على الهلاك، وتقيم فى بلاد أعداك ولا ينفعك إلا الذى خلقك وسواك، ولكن الله يلطف بك فيما قدره عليك ويحنن قلوب خلقه عليك لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم..".

وقد رأى الابن بعد ذلك من ألوان الغربة والتشريد ما يتفق وهذه اللعنة.

ثانيًا : التجسيم وأهم وسائله التهويل والمبالغة.. ويصلان أحيانًا إلى حد الإغراب. والغرض منه إبراز الحوادث والأشخاص وإظهارها بصورة مكبرة جداً، وهو أمر شاع فى السيرة كلها. وحسبنا هذا المثال: عندما انفرد أحد أمراء الفداوية بالصليبيين:

"فبينما هو سائر وإذا بالغبار ثار وعلا وسد الأقطار، وانكشف الغبار عن ست وثلاثين كرة بست وثلاثين تختًا وستة وثلاثين ملكًا.. لكل منهم شينار، وكل شينار تحته كرة كاملة واثنين وثلاثين ألف وكلهم بالسلاح وآلة الحرب والكفاح.. فتأمل ورأى ذلك الجمع الجسيم فصاح.. وقال: لو تنبت الأرض كل يوم إفرنج أنا للكل كفيه وحق رب البرية.. وصار يرسى الرءوس كالأكر والكفوف كأوراق الشجر.. الخ..".

ومن وسائله كذلك المقابلة فى رسم الصور، مثال ذلك: ديوان أيبك وديوان بيبرس.

"وأما ما كان من أيبك فإنه جلس فى الديوان وحضرت الأربعة رفقاؤه وتضاحى النهار وما طلع أحد من العلماء ولا الأشراف إلى الديوان.. فجلس الأربعة إلى آخر النهار.. وثانى يوم كذلك وقبل أن يتزمن الديوان أتاهم رجل يقول مظلوم يا ملك

(١) أحد سلاطين الفداوية: ـ انظر الفصل التالى.

الإسلام.. "قال له أيبك": ما ظلومتك، قال: زوجتى ظلمتنى فخذ بيدى لأنها قد أخذها منى رجل يقال له.. وطلبتها منه فأبت وقالت على إنى مجنون والشرع جوز له ذلك - وطردتنى من بيتى فأتيت إلى جنابك السعيد.. فلما سمع أيبك ذلك الكلام قال.. بره جلاد! فخرج الرجل يصيح.. وبينما هو كذلك إذا برجل من الناس قد قابله وقال له: "سِر إلى الديوان الجديد لأن لا حكم عظيم إلا فى بيت الوزير. فسار الرجل إلى بيت بيبرس هذا وأيبك وجماعته خلفه وقد قالوا لبعضهم: سيروا بنا حتى نبصر الأحكام وننظر ما يفعل مع هذا الرجل.. وكان ديوان بيبرس يعج بالعلماء والأكابر وذوى الحاجات، فلما أقبل الرجل بين يديه وعرض عليه شكايته أجرى فيها تحقيقًا.. فيه الحيلة حتى كشف اللثام عن جلية الأمر ثم أصدر حكمه العادل..".

ولما كانت السيرة الظاهرية تاريخ حياة فليست لها عقدة بالمعنى المفهوم فى مصطلح القصاص المحدثين، ذلك لأنها عبارة عن جملة حوادث تقوم كل واحدة منها بنفسها وتحل بمفردها. وطريقة أصحاب السيرة فى حلها هى: طريقة المفاجأة فى الغالب الأعم.. وقد اتخذوا لهذه المفاجأة عدة وسائل منها: الأحلام أيضًا، وليست هذه الحالة إرهاصًا بظهور بطل، أو تمهيدًا لحادثة، وإنما هى المخرج الذى لا مخرج سواه.. فإن وليًا من الأولياء يتراءى للناس فى منامهم ويحملهم على أن يقوموا بأمر معين.. والأمثلة على ذلك كثيرة فى السيرة، فقد ظهر الملك الصالح مرات لصاحب بورصة ليحمله على بيع المملوك محمود، وللفداوية ينصحهم بإخلاء سبيله، ولشجرة الدر يرغبها فى الزواج منه.. الخ..

ومن فنون أصحاب السيرة كذلك فى إحداث المفاجأة، التنكر الذى اقتضته طبيعة الخدعة أو الحيلة، فكثيراً ما كان الفرد يتنكر فى صورة راهب أو درويش أو مسلم أو نصرانى، وقد يتنكر الرجل فى صورة امرأة، والمرأة فى صورة رجل. وفن التنكر من الفنون التى عنى بها أصحاب السيرة عناية فائقة، ووصلوا به إلى الذروة فى المقدم جمال الدين شيحه.

فلقد زود أصحاب السيرة شيحه بأدوات التنكر، لا تفارقه أينما ذهب، كما جعلوا للملك الظاهر غرفة خاصة أقرب ما تكون إلى غرفة "الماكياج" هى: قاعة التبديل.

ولم يكتف أصحاب السيرة بذلك، بل توسلوا بالأولياء، وكان توسلهم على ثلاثة وجوه:

الأول : "أن يقوم الأولياء بحل المشكلة بأنفسهم - مثال ذلك: "ما حدث من ظهور عبد الله المغاورى لبيبرس بالفلوكة الجريد عند حصار القسطنطينية ومساعدته فى أسر ملكها".

الثانى : أن يزودوا أبطال الحوادث بالنصيحة التالية: "تضايق المقدم إبراهيم[1] فأخذ سجادته وصار إلى شاطئ البحر، وقعد يتفرج على مياه البحر ويقول سبحان من أجراك، ويعلم مستقرك ونجواك.. سبحان من يسقى الطين والأشباح والأرواح وهو الواحد الفتاح.. فبينما هو كذلك إذا بسيدى عبد الله المغاورى قال: السلام عليكم.. فقال إبراهيم: عليكم السلام. فقال: يا ولدى ما على الرسول إلا البلاغ.. عمك أمرنى أن أبشرك وخذ هذه الورقة ضعها على جبينك. وحارب هذا الكافر ولا تضربه بحربة ولا بنبل فإنها لا تقتله، ولا تضربه إلا بسيفك ذى الحياة فإن قتله به لا محال".

أو يزودوا أبطال السيرة بالأداة الحاسمة مثل: "ما حدث للأكراد وهم فى طريقهم إلى بغداد فقابلوا شيخاً جميل الصورة يوحد ربه فتقدم إلى يوسف صلاح الدين فقبل يده وقال لهم: إلى أين تريدون يا كرام.. وقال لهم: اقلعوا ما عليكم من الملابس والبسوا هذه الأزلاق وتحملوا بالسيوف الخشب والأتراس الجميز فوعزة الله تعالى إنهم يقومون مقام السيوف واسقوا الأعداء كأس الحتوف..".

---

(١) أحد أمراء الفداوية المشهورين وله فى السيرة ديوان خاص به.

الثالث: إسباغ صفة الولاية على أبطال السيرة أنفسهم. فقد أضفاها على الملك الصالح وعلى عثمان بن الحبلى، وعلى بيبرس، بل على شيحه إذ دعاه "صاحب الوقت".

واستعانوا على إحداث المفاجأة أيضًا بالسحر وهو أنواع:

أولاً : ما يؤثر فى صحة الإنسان فينقله من السلامة إلى المرض ومن المرض إلى السلامة.

والأمثلة على ذلك كثيرة منها: ".. وأطعمه شيحه زبيبه فغارت عينه الشمال، فقال البطرنى: يا مقدم جمال الدين أنا فى عرضك أين راحت عينى فقال له: لا تخف عليها عينك عندى أنا لما أتم شغلى خذها منى". وكذلك عماد الدين علقم.. "وأطعمه عشيا فأخرج له صندوقًا على صدره وحب على ظهره..".

ثانيًا : ما يحول الإنسان عن صفة الإنسانية وما يروه إليها مثال ذلك: ".. فأتى لهم بسمكة كبيرة مشوية وقعد يطعمهم منها حتى أكلوها فصار الاثنان مثل الغربان، وخرجت لهم شفايف مثل شفايف البقر وورمت عيناهما وبقوا عبرة لمن يراهما.. ولما جاءا أعطاهما سمكة كبيرة أكلاها فثقل لسانهما..".

".. وقام شيحه وجاء بسمكة كبيرة شواها وأطعمها لإبراهيم وسعد فعادا كما كانا..!".

ثالثًا : ما يحول الفرد من الناس إلى فرد آخر. وأبرز صورة لهذا الضرب من السحر تمثل "قبطاويل الساحر فى صورة الظاهر بيبرس هو وأتباعه، وحكم البلاد سبع سنين دون أن يفطن إليه أحد..!".

رابعًا : هذه الأدوات التى تفعل فى الحوادث ظاهرة ومختفية إلى جانب الأماكن المرصودة.. وغير ذلك من ضروب السحر تقوم على استحداث الصور وتبديلها وإعدامها والقيام بالحركة المفاجئة، كامتلاء القصور بالماء أو الدم أو خطف الملوك والأبطال

وسيف الإخفاء، وطاقية الإخفاء وبساط الريح، وما إلى ذلك من عوامل التأثير وخلق الحوادث.

ولسنا نريد أن نفرق فى هذا المقام بين كرامة الولى وسحر الساحر، لأن ذلك كان مختلطًا فى عقول أصحاب السيرة والنقلة والرواة وجمهور المستمعين إليهم جميعًا.

ولا يفوتنا أن نذكر أن أصحاب السيرة استحضروا المردة والجان والشياطين. فكانوا يشاركون فى الحوادث، وينتصرون لمن يستخدمهم ويظهرون فى صور لأناسىّ وأنواع الحيوان والطير.

***

أما الحوار وهو يقرِّب السيرة إلى التمثيل، فهو عنصر أساسىٌّ وهو يخالف من غير شك، الحوار المدرج فى القصص المقروء.. ذلك لأن المفروض فيه أنه معد للإلقاء، فهو يتلون على لسان المحدث وفقًا للهجات الأشخاص وشعوبهم وطبقاتهم الاجتماعية.. وهو أمر لا يتضح من الاستماع إلى المحدث فحسب، وإنما يتضح كذلك من شواهد كثيرة منبثة فى تضاعيف السيرة.

الأبطال

لقدْ وُفِّقت السيرة الظاهرية إلى حد كبير فى تصوير أبطالها وجعلت لكل منهم ما يشبه الخصوصية التى يمتاز بها على غيره ومن دلائل هذا التوفيق، أنها استطاعت فى الأغلب الأعم، أن تحافظ على هذه الخصوصية من أول السيرة إلى آخرها. "قجوان" هو بعينه فى مستهل السيرة كما هو فى ختامها، رمز للخديعة والمكر: وإبراهيم بن حسن الحورانى، فارس كسائر الفرسان ولكن حبه للمال صفة تلازمه منذ ظهر إلى أن قضى. ومعروف مثال الوفاء لزوجه والحب لولده مذ تزوج وأنجب إلى أن مات. وعرنوص الجميل الفاتن للنساء مذ دخل مسرح الحوادث وهكذا.

والسيرة تكتفى بإبراز الخصائص الجسمية مرة، ثم ترسم الحوادث بحيث لا يخرج على هذه الخصائص الرسم الإجمالى فى معظم الأحيان. والبطل من معسكر الأعداء خبيث فى المظهر والطوية على تفاوت. والبطل من معسكر المسلمين تختلف صفاته باختلاف مكانه ومهنته وزمرته فعثمان بن الحبلى كالعياق والمشاديد والفتوات، ولكن الوصف يصل دائمًا إلى الغاية فى تصوير البطل فهو جميل جداً، أو قبيح جداً، وقوى جداً، أو ضعيف جداً وفطن جداً، أو غبى جداً، وهو يجمع الفضائل كلها أو الرذائل كلها، والتهويل سمة من سمات السيرة وبخاصة فى الصور التى ليست لها خصوصية ما، فالمرأة الفداوية لها شوارب أربعة وتأكل خروفين فى الأكلة الواحدة!! والفداوى يضرب بالفأس مرات فلا يكاد يشعر! وهذه السمة شائعة فى السيرة كلها، ولعل الباعث عليها حرفة المحدث وحاجته إلى إبراز الصور وتجسيمها بالعبارة.

ولجأ أصحاب السيرة إلى التكرار وهو لا يكون بإعادة الأشخاص أنفسهم وإنما يكون بإعادة الصور نفسها، وإن كان الأشخاص غير الأشخاص، ولذلك تشابهت الملامح والأحداث. فقواد العدو يتماثلون، وأبطال الفداوية كلهم يتشابهون فى الصورة العامة، والملامح فيهم تقترب. ولعل الباعث على هذا التكرار حاجة المحدث إلى الإطناب والإطالة، وحاجة المستمعين إلى المزيد من السمر، ولجأوا كذلك إلى التوضيح بالمماثلة حينًا وبالمقابلة حينًا آخر، وهذا من الوسائل الساذجة فى الإبانة، وحسبك أن تعرف الصورة الإيجابية فتمثيل الصورة السلبية، فإذا كان وزير المسلمين مثلاً من أمثلة الكياسة وحسن النصيحة فإن وزير العدو مثل من أمثلة الارتباك وسوء الرأى.

وفى السيرة وبخاصة فى الجزء الأخير منها، صور مصغرة تشبه ما يعرف عند المصورين بالمنمنمات، وهى ظاهرة فى أبناء أبطال السيرة، فهم ليسوا أكثر من صور مصغرة لآبائهم كأبناء الملك الظاهر والمقدم شيحه وجوان، والحوادث التى وقعت بينهم صورة مصغرة للحوادث التى وقعت بين آبائهم، ومن ثم ذهب التصغير بالملامح النفسية والجسمانية. ولعل المحدث اكتفى بصور آبائهم الذين أسرف فى تصويرهم تجسيمًا وتهويلاً، فافترض انتقال صفاتهم بالوراثة.

أما النساء اللاتى ذكرن فى السيرة أنه لم تكن بينهن واحدة بارزة الصورة والأثر بروز شخصيات الرجال، وكل ما هنالك أسماء لنسوة تَبَنَّيْنَ بيبرس مثل: فاطمة الأقواسية وحسنة الدمشقية، وأخريات تزوج منهن بعض أبطال القصة مثل: تاج تخت ابنة القان بركة خان التى بنى بها بيبرس، وسالمة البدوية التى شغف بها أيبك فشغلته عن شئون الدولة، وسائر الأميرات النصرانيات اللاتى تيّمهُن عرنوص، فكن الوسيلة إلى انتصار المسلمين على آبائهن، وليس فيهن ما يستوقف النظر سوى أنهن كباقى بطلات الأساطير بارعات الجمال ومريم الزنارية التى حفرت سيرتها فى وجدان المسلمين، وعدد من الفداويات شاركن بعض المشاركة فى أحداث السيرة.

ومهما يكن من شىء فإن فن التشخيص فى السيرة ساذج بصفة عامة، والصور جامدة ومجملة لا يزيد فى توضيحها تكبير ولا تصغير. وقد أثر الاعتماد على الحديث فى هذا الفن، لأنه بطبيعة الحال يختلف عنه فى الرواية المقروءة، ومواهب المستمعين عامية لا تحتاج إلى تفصيل، وخيالهم بسيط، ولذلك كانت الصور قريبة الشبه جداً بفن الرسم الساذج الذى لا تزال نماذج منه ترى فى بعض الصحف والجدران، وإليك شواهد من الشخصيات البارزة فى السيرة.

١ - الملك الظاهر بيبرس

تدور حوادث القصة التى بين أيدينا "السيرة الظاهرية" حول حياة الملك الظاهر ركن الدين بيبرس الذى كان من مماليك الملك الصالح أيوب، ثم تربع على أريكة مصر، وعم صيته أكثر بقاع الأرض، وصار بعد وفاته موضع حديث الناس وسمرهم، يتغنى المصريون بأخباره، ويترنمون بما قدم لهم ولممالك الإسلام عامة من جليل الأثر وعظيم المفاخر.

وقبل أن نرسم شخصية الملك الظاهر كما أوردها القصاص فى سيرته، نرى لزامًا علينا أن نسرد مجمل حياته كما ساقها التاريخ ونحن لا نجد فى الروايات التاريخية ما يكشف اللثام عن نشأته الأولى منذ ولد إلى أن بيع فى بلاد الشام، وكل الذى نعرفه أن بعض المؤرخين يقول: إنه ولد ببلاد "القفجاق"، وقضى بها شطراً من صباه إلى أن بيع إلى أحد النخاسين عندما هاجم التتار هذه البلاد عام ٦٤٠هـ، ثم اختلف الإخباريون فى الجهة التى بيع فيها بعد ارتحاله عن موطنه. فالمقريزى يقول: إن تاجراً قدم به إلى حماه، وعرضه على الملك المنصور محمد فلم يرق فى نظره لبياض فى إحدى عينيه. وفصَّل ابن واصل الكلام فى هذه النقطة فقال: "كان السلطان الملك المنصور إذ ذاك فى سن الصبا، وكان من عادته أنه متى أراد شراء رقيق أحضر لتراه الصاحبة والدته، فمن أشارت بابتياعه أخذ ولما علم الملك المنصور بوصول بيبرس مع

التاجر تقدم بإحضاره فأحضر ومعه خشتاش له وعرضا على الصاحبة فرأتهما من داخل الستارة، فلما استأذنها السلطان ولدها فى شرائهما قالت له: خذ المملوك الأبيض، والأسمر لا يكون بينك وبينه معاملة (يعنى الملك الظاهر) فإن عينيه فيهما الشر لايح، فردهما على التاجر. ولما بلغ الأمير علاء الدين حضور هذين المملوكين.. بعث فى طلبهما.. وعندما قدما إليه اشتراهما وهو فى الاعتقال، وظلا عنده حتى أفرج الملك الصالح أيوب عنه وتوجه بهما إلى مصر، فأخذهما الملك الصالح منه.

وثمت روايات أخرى منها ما ذهب إليه الشيخ قطب الدين البونينى فى ذيله على "مرآة الزمان" وأبو المحاسن المتوفى سنة ٧٨١هـ، فى كتابه "النجوم الزاهرة" من أن بيبرس قدم إلى سيواس على بيعه ببلاده، ثم نقل إلى حلب وبيع بعد ذلك بالقاهرة للأمير علاء الدين إيركين البنداقدار، وظل عنده حتى أخذه منه الملك الصالح عندما قبض عليه عام ٦٤١هـ، ورأسه على فرقة من حراسه، وسرعان ما ظهرت مواهبه حتى فى حياة الملك الصالح نفسه، وظل يتدرج فى المناصب حتى أصبح قائد فرقة المماليك التى كان لها الفضل الأكبر فى صد حملة لويس التاسع عن مصر. ولما توفى هذا السلطان عام ٦٤٧هـ، أسخط ابنه توران شاه المماليك فقتلوه واشترك بيبرس فى هذه المؤامرة، والتحق بخدمة السلطان الجديد أيبك، وأمر أيبك بشنق أحد المتآمرين، فاضطر بيبرس إلى الفرار إلى الشام، وظل بها مدة مع أمراء الأيوبية متنقلاً بين دمشق والكرك، ولم يعد إلى القاهرة إلا بعد اغتيال أيبك، فعهد إليه السلطان قطز بقيادة طليعة الجيش المسير لقتال المغل، ولم يقطعوا بيبرس شيئًا، وكان يطمع فى حكم حلب، فغاظه ذلك ودفعه إلى التآمر مع بعض المماليك وقتل السلطان وهو ذاهب إلى الصيد فى طريقه إلى مصر وانتخب قواد الجيش والأمراء بيبرس سلطانًا.

ولما تمت البيعة له قال أقطاى المستعرب: لا تتم لك السلطنة إلا بعد دخولك القاهرة وطلوعك قلعة الجبل، فركب ومعه الأمير قلاوون وبلبان الرشيدى وجماعة آخرون، فلقيهم فى طريقهم الأمير عز الدين أيدمر الحلبى نائب السلطنة وكان خارجًا

لمقابلة قطز، فأخبره هؤلاء بما حدث، فبايع بيبرس وقدم له فروض الطاعة، ثم تقدمهم إلى القلعة، ووقف على بابها حتى دخلوا ليلاً، وكانت القاهرة قد زينت لقدوم قطز فرحاً به وسروراً لما فعله بالتتار، واستبشاراً بقدومه إليها، واستمرت تلك الزينة حتى قدم بيبرس رغم ما لحق الناس، حين أشيع خبر تملكه، وقتل قطز من هم ووجل، خوفاً من بطش المماليك البحرية ومعاودتهم كما كانوا عليه من الظلم والفساد.

ولما تولى بيبرس عرش مصر تلقب بالملك القاهر ركن الدين بيبرس الصالحى، فأشار عليه وزيره زين الدين بن الزبير بتغيير هذا اللقب وقال له: ما تلقب به أحد وأفلح، فاستمع بيبرس لمشورته، وتلقب بالملك الظاهر.

وبدأ السلطان عمله بأن قسم مناصب الدولة الكبرى بين أنصاره وثبَّت باقى حكام الأقاليم وعمال الأيوبية فى مناصبهم وقام عامل دمشق لمناهضة بيبرس وطالب بالسلطنة بيد أن أنصار الملك الظاهر تمكنوا من القبض عليه وكانت الديار المصرية والشامية محاطة بالأعداء من كل جانب.. ففى الشمال يربض ملك أرمنية النصرانى، وفى الغرب تكمن القوات الصليبية على طول الساحل الشامى، وفى الداخل جماعة الحشاشين وفى الشرق المغل يطلبون الثأر، ويتشوقون الغنيمة، وفى جنوب مصر النوبيون الذين لا يسكتون عن القتال، أضف إلى ذلك الفزع الدائم من توقع حملة صليبية أخرى تفد على الشرق من أوروبا، والخوف المستمر من قيام أحد أمراء الأيوبية يطالب بالعرش وقد ينجح فى استنفار الناس، واجتذاب الأنصار، ثم هؤلاء الشيعة الذين لم ينسوا ما حاق بهم منذ عهد صلاح الدين، الذين يتأهبون لإقامة أحد العلوية على العرش بيد أن بيبرس سرعان ما وجد وسيلة ميسرة تكسبه وخلفاءه مظهر الحاكم الشرعى، فإن واحداً من سلالة آل عباس، وابناً للخليفة الظاهر كان قد نجا من مذابح المغل، ظهر فجأة فى دمشق ودعاه السلطان إلى القاهرة، ودرست نسبته حتى إذا تأكدت صحتها بُويع بالخلافة فى وسط مظاهر الحفاوة والتكريم، وأعطى هذا الخليفة السلطان حكم مصر والشام والبلدان الأخرى التى ينتظر وقوعها فى قبضته ومنحه

لقب قيم الدولة. وكان بيبرس ينوى حقيقة أن يعيد الخليفة إلى عرش آبائه فى بغداد، وأن يجعل تحت إمرته جيشًا قويًا يستطيع أن يفتح عاصمة دولته. ولكنه عدل عن ذلك وسمع مشورة صاحب الموصل، ورأى أن الخير فى أن يبقيه فى القاهرة تحت عينه الساهرة، ولذلك أعطاه جيشًا لا يكفى للحملة على المغل حتى إذا التحم معهم ذهب الخليفة نفسه ضحية الوقعة الأولى، ولم يكن لخلفه ظل من السلطان، بل إن خطبته عندما بويع، تدل عبارتها صراحة على خضوعه للسلطان.. ونال بيبرس بعمله هذا نفوذًا ملحوظًا فى مكة والمدينة وكان باعتباره خادم الحرمين أول من أرسل محملاً يحمل الكسوة الشريفة إليها ولا تزال هذه العادة متبعة إلى الآن، كما كان يرسل الجواهر الثمينة والهدايا للأماكن المقدسة واستطاع أن يقيم علاقات طيبة مع معظم الحكام الفرنجة والمشارقة.

وكثيراً ما اتصل بالمغل فى أرض الفرات والذين كانوا فى شغل بأعدائهم فى آسيا الوسطى، فلم يستطيعوا مواجهته بكامل قوتهم، واسترعى نظر بيبرس بعد ذلك ما كان عليه ملوك أرمينية من قوة وسلطان، فقسا فى غزو بلادهم.

وبدا لبيبرس أن الصليبيين هم أشد خصومه وألد أعدائه، ولكنهم كانوا قد انقسموا على أنفسهم، ونشر بعضهم الدعوة الدينية ضده، وحاك الدسائس الصغيرة حوله، فى حين انضم إليه البعض الآخر نكاية بمنافسيهم من إخوانهم فى الدين. ولم تكن الإمدادات التى أرسلت من أوروبا كافية. وقد خلصته وفاة الملك الفرنجى لويس السابع من أقوى خصومه، واستطاع السلطان بيبرس تحطيم قوة الأمير بويموند صاحب طرابلس بانتزاع أنطاكية بعد أن أرسل عليها سبع حملات، وكسر شوكة الداوية باحتلاله صفد وبرج سافيتا، كما دهم فرسان القديس يوحنا واحتل حصن الأكراد، أمنع معاقلهم، وأخضع الإسماعيلية للسلطان القوى صاحب النفوذ المطلق على الشام، وسقطت حصونهم الواحد بعد الآخر، وهى: مصيان وقدموس وكهف وخوابى، وأصبحوا عمالاً للسلطان الذى سدد خناجرهم نحو صاحب مرقية، والأمير إدوارد

الذى أصبح فيما بعد، إدوارد الأول ملك إنجلترا. وكان بيبرس أول سلاطين مصر الذين وسعوا رقعتها ناحية الجنوب، فقد غزا قواده بلاد النوبة، ودخل فى طاعته الملك مشكر، كما خضع البربر لسلطانه. وهكذا ظفر بيبرس بأعدائه.

ومهما يكن من شىء فإن نجاحه يعود أغلبه إلى سرعته وجرأته التى لا مثيل لهما وبراعته فى التنظيم، وكانت طرق البريد تخترق مملكته كلها حاملة الأخبار من عواصم الولايات والأقاليم إلى القاهرة بسرعة فائقة، وشاهد ذلك وصول البريد من دمشق إلى القاهرة فى ثلاثة أيام. وكان السلطان يتنقل بفرسانه بمثل هذه السرعة.. فقد كان يباغت المدينة فى الوقت الذى يعتقد أهلها فيه أنه لا يزال فى القاهرة، وكانت أعظم مجازفاته ما قام به صحبة رجاله الأربعين فى مهاجمة حصن الأكراد. ويقال إن بيبرس تنكر فى ثياب شيخ، واشترك فى السفارة إلى بويموند صاحب طرابلس ليختبر بنفسه قدرة المدينة على المقاومة، غير أن هذه الروايات بعيدة عن التصديق. ولم يأل السلطان جهداً فى تحصين مملكته.. فأعاد بناء الأسوار والمبانى التى خربها المغل، وأقام السكنات فى الأماكن الهامة، وهو الذى ابتدع العادة المتبعة فى بلاد أهل السنة، وهى أن يكون لكل مذهب من المذاهب السنية الأربعة قاض خاص.

وتوفى الظاهر بيبرس عام ٦٧٦هـ: الموافق ١٢٧٧م. وكان قد نصب عام ٦٦٧هـ: الموافق ١٢٦٩م.

أما القصاص فقد أخذ من هذه الشخصية التاريخية مادته الأولى، وأعمل فيها خياله، فزعم أن اسمه محمود.. وابتكر سبباً قصصياً لتسميته بيبرس.. ووصل نسبه ببيت ملكى، فذكر أنه ابن القان شاه جمك من السيدة آبق، وكان أبوه ملك خوارزم العجم، وزاد على ذلك أن مولده كان بمدينة المشرق والدربون من أعمال خوارزم. ولم يغفل صفاته الجسمانية فقال: فهيم.. وفطين.. يحفظ القرآن.. ضعيف.. وجهه حسن، الخ، وإذا غضب يكون وجهه جدريات تملكه من الطارقة اليمنى إلى الطارقة اليسرى، ويكون بين عينيه شعرة أسد وبين حاجبيه سبع من اللحم، هذا عند الغضب، وإذا

راق لم يكن لذلك عنده أثر.. وتتفق رواية القصاص فى نشأته مع الدعاية التاريخية بصفة عامة، وتختلف معها فى التفاصيل، فهى تذهب إلى عثور تاجر الرقيق عليه فى مدينة بورصة وسيره به إلى حلب، ثم إلى دمشق وهناك يمرض. ولما شفى واصل السفر إلى مصر، وفى الطريق أخذه على الأقواسى فى دين له، وكلما رآه واحد من الأعيان تنبأ له بمستقبل عظيم. وخلط القصاص بين نجم الدين البندقدار وعلاء الدين أيدكين البندقدار الذى نسب إليه الملك الظاهر حتى لقب بالعلائى الأيدكينى البندقدارى. وقال إنه هو الذى قدم به مصر. ويتفق القصاص مع التاريخ فى أن بيبرس قد أصبح فى مصر رئيسًا على فرقة من حرس الملك الصالح وإن سماها الوشاقية، وفى هذه المرحلة من سيرته لازمه عثمان ابن الحبلى، ثم ولاه القصاص كثيرًا من المناصب لا تتسع لهذه الفترة من حياته، فجعله "ملتزم" بها، وسلام دار وأمير قصص. ثم جعل الملك الصالح يعتقه ويعينه واليًا على مصر، وهى كما قلنا وظيفة تشبه وظيفة الحكمدار الآن، وجعله معمارجى باشا وأمينًا للأخشاب، ثم كاشف الجيزة، وجعله بعد ذلك سنجق سلطانى نصارى عسكر فباشه القوس إلى غير ذلك من المناصب. وما زال القصاص به يقوى من شخصيته ويجعله الرجل الوحيد القادر على تدبير الأمور، يوحى إلى أولياء الأمر بالملك له من بعدهم واحدًا بعد واحد وهو يرفض، بل يجعل له فى وقت من الأوقات ديوانًا نموذجيًا خاصًا يلجأ إليه الناس ليدفع عنهم المظالم، وبوَّأه على الشام قبل أن يجلسه على أريكة مصر، وما إن تربع على عرش مصر حتى عين المقربين منه على مناصب الدولة، وهذا يتفق فى عمومه مع رواية التاريخ وإن اختلفت فى الأشخاص. ولكن القصاص الذى قوى من شخصية بيبرس بكل وسيلة على الصورة التى مرت بنا ووصل به إلى قمة مجده، ولم يركز اهتمامه فيه ووزع قدرة بيبرس فى إدارته وسلطانه على رجاله وأعوانه.

ولم يكن الضعف الذى وصفه به القصاص عندما صوره لنا لأول مرة إلا صفة عارضة شفى منها، بل إن القصاص زاد من قوته بأن زوده باللست الدمشقى الذى لم

يفارقه طول حياته، وهو حديدة مكببة تشبه الفأس. وجعله القصاص مثلاً من أمثلة الشجاعة والإقدام يتغلب على كل من يقف فى سبيله حتى من اللصوص وقطاع الطريق.

أما أعماله الحربية العامة فلم يعتمد القصاص فيها على التاريخ، وقد جعله صاحب الفضل الأول فى انتصارات المسلمين فى صدر القصة، ثم جعل أعوانه هم أصحاب هذا الفضل بعد ذلك، وما عليه إلا أن يدخل البلاد بعد فتح أبوابها فيفك الأسرى ويوزع الغنائم. ولم يرسمه منتصراً على طول الخط، بل جعله يكاد يهزم أكثر من مرة، بل ويؤسر حيناً ويخطف أحياناً. ومن أبرز صفاته التى حرص القصاص على تكرارها كونه مع أعدائه، فقد كان دائم التشفع فيهم والعفو عنهم، ولكن إسرافه فى استغلال هذه الصفة فيه لم يجعل لها قيمة إنسانية، وإنما انحصرت قيمتها فى الناحية الفنية، كما يستطيع ذلك فيما بعد من حيث إطالة القصة والإبقاء على أشخاصه، ولم يعفه القصاص من ضعف البشر.. فقد نازل الملك الصالح مرة فى حلب، وفر مغاضباً إلى الشام.

ولم يوضح القصاص علاقته بشجرة الدر فلم تكن بنوة خالصة. وجعل له القصاص قسطاً من الدهاء يصطنعه أحياناً فيلبس شخصية رجل آخر ويتصل بالأعداء، ولكنه جعل رجاله أكثر منه دهاء وأوسع منه حيلة.. وليس هناك شك فى أن القصاص قد حاول جهده أن يبرر بعض أعمال بيبرس التى لا تتفق مع الشهامة والخلق الكريم، ولكنه لم يكن موفقاً فى ذلك غاية التوفيق، فالقارئ لمصرع توران شاه وقطز لا يملك نفسه على رغم تحايل القصاص من الاشتباه فى بيبرس.

ونحن لا نحفل كثيراً فى هذا المقام بالتحقيق التاريخى، فإن القصاص أسبغ عليه صفات غيره وفعال غيره ونسب غيره. وزاد على ذلك كله من أخيلته، مثله فى ذلك مثل القصاص الأوروبى فى إضافة أعمال كل ملك اسمه شارل إلى شارلمان. أما لقبه فى القصة بالعادل وفى التاريخ بالظاهر، ووصفه فى القصة بأنه أشقر. وفى بعض روايات

التاريخ، بأنه أسمر فليس بذى غناء.. ولعل القصاص أراد بهذا اللقب "العادل" أن يؤكد صفة العدل فى أحكامه.

ولم ينس القصاص بطبيعة الحال أن يؤكد صفة غيرته على دينه، وهى صفة أسبغها على جميع شخصياته من المسلمين، وهى أوضح ما تكون فى تطبيق حد الخمر على الملك توران شاه. وافتن أصحاب السيرة الظاهرية فأصروا على أن يموت بطلهم الملك الظاهر شهيداً بعد أداء فريضة الحج وزيارة النبى عليه السلام.

٢ ـ المقدم جمال الدين شيحه

غلام صغير – جارية – عجوز – بطريق – خادم – عبد أسود – صبى – طباخ – جوان – الدين – حنا... كل هؤلاء فرد واحد تنكر فى هذه الصور، وتقمص هاتيك الشخصيات: هو المقدم جمال الدين شيحه. وقد مهد أصحاب السيرة لظهوره بمشهد فنىٍّ رائع تتجلى فيه مواهبه فى التنكر، وقدرته الفائقة على التخلص من المآزق بالحيلة البارعة، ثم جعلوه يسرد على الملك الصالح تاريخ حياته.. ونستبين منه أنه بدوى من عرب غزة يدعى شعبان، وأن جوان لما علم من كتاب اليونان أن هلاكه سيكون على يد شعبان هذا.. طفق يبحث عنه إلى أن اهتدى إليه فى مكتب من مكاتب الصبيان، فخطفه وذهب به إلى دير العمود عند عمه كرسمويل، وفيه استطاع أن يقرأ كتاب يونان بدءًا وإعادة.

ورسمه أصحاب السيرة بقصر القامة وعدم التبريز فى الحرب، وقالوا عنه: إنه "غلام جميل حلو المنظر حسن الوجه مكتمل العيون، رشيق خفيف، يغلى على الأرض مثل القدر"، وزودوه بالسوط الذى تجثم فيه قوته "وجراب الحيل" "وبدلتها" يستمد منها براعته فى التنكر والتغلب على ما يعترض سبيله من صعاب.

وإذا كان الظاهر بيبرس هو محور السيرة، به عرفت وإليه نسبت، فإن حوادثها كلها تدور حول شخصيتين كبيرتين، هما: شخصية جوان من جانب، وشخصية جمال الدين شيحه من جانب آخر، يدبر الأول الشرور فيعمل الآخر على كشف ستارها وإنقاذ الإسلام من غوائلها.

ورسم أصحاب السيرة هذا الصراع على طريقتهم فى التمهيد للحوادث بذكر كتاب الحكيم يونان الذى سطر حوادث جوان على صحائف من الذهب، ثم جاء ولده ابنان فسطر بدوره حوادث شيحه على صحائف من الفضة. مثل هذا الكتاب لوحة المقدور، رتبت فيها الحوادث ترتيباً لا يعتوره التغيير أو التبديل.

وجعل أصحاب السيرة محور حياة جمال الدين شيحه، الصراع على سلطنة القلاع والحصون، فقد كان أمراء الفداوية يستنكفون من مبايعة رجل قصير لم يؤثر عنه التبريز فى الفروسية ومعاناة الحروب. وكان عليه أن يغلبهم بحيله أو ينافسهم فى مكافحة العدو حتى أقر له الجميع بالفضل، ودانوا له بالطاعة. ومن الصفات التى استحق عليها السلطنة قدرته على الظهور إذا حزب الأمر فى كل مكان، يلبى دعوة الداعى فيجده أقرب ما يكون إليه، يطلبه السلطان فى السجن فيجده السجان القائم عليه، ويطلبه المحكوم عليه بالموت فيجده السياف الذى سيطيح برأسه، ويطلبه الفداوى فيجده أمامه. وكانت له عيون وأرصاد فى كل موضع تكشف له الأستار وتنقل إليه الأخبار.

ولما أخذت السيرة تدخل فى عالم السحر، زود أصحابها شيحه بقوى سحرية تستطيع أن تقف أمام قوى الشر فزوجوه من الملكة تاج ناس ابنة قبطاويل الساحر، وكانت بارعة فى فنون السحر تنتقل من مكان إلى مكان على سريرها السحرى الطيار، وكثيراً ما زودت زوجها بالجيوش الجرارة من الجن.

والظاهر أن هذه الشخصية لم يخترعها أصحاب السيرة اختراعًا، وإنما أخذوها من واقع الحياة وأسرفوا فيها، ففى الأمثال السائرة على ألسنة الشعب إلى اليوم "إن فلانًا يعمل أعمال شيحه": أى أنه يفتن فى ضروب الحيلة والتمويه ويأتى بالعجيب المغرب، كما أن هناك ضريحًا على مقربة من دمياط لولىّ بهذا الاسم فيه بعض آثاره، منها: سيف وبدلة. ويقول أهل هذا الموضع إن هذه البدلة هى بدلة الملاعيب التى كان يستعين بها فى التمويه على العدو ونصرة المسلمين.

ولم ينس أصحاب السيرة صفة الولاية فيه.. فخلعوا عليه لقب "صاحب الوقت" وفحصوا شخصيته فى ألقابه، فهو جمال الدين لغيرته عليه، وهو شيحه نسبة إلى الطائر المعروف بالشوح المشهور بأنه يغير ريشه ثلاث مرات فى اليوم.

وزوجه أصحاب السيرة من ابنة جوان، فاستعان بها شيحه فى القضاء على إخوتها.

ومهد أصحاب السيرة كعادتهم لوفاة شيحه بمنام رأى فيه بيبرس الملك الصالح، فلما أصبح الصباح ودخل الديوان وسأل عن شيحه قيل له إنه فى دمياط ينتظر قدومك، فذهب إليه ووجده يرتدى "دلقا" من شعر، ولفظ أنفاسه الأخيرة بين يديه، ثم جهزه وبنى له مقامًا لا يزال الناس يزورونه إلى اليوم.

وقد أنجب المقدم جمال الدين شيحه عدداً من الأبناء كانوا يعاونونه فيما يأتى من ضروب الحيلة والتنكر، وعلى رأسهم (السابق طويرد) وبلغ من براعة السابق أن حيله كانت تجوز على أبيه.

٣ - جوان

لولا أن هذه الشخصية هى المدبرة للشر، لقلنا إن هذه السيرة كان أحرى بها أن تكون سيرة جوان، لأن حوادث القصة كلها، أو تكاد، بتدبيره ووصيته. وقد افتن

القصاص فى رسم شخصيته، فجعله الصورة المجسمة لإبليس، وبدأ يذكر نسبه فوصله برجل يدعى عقبة بن مصعب، وهو الرجل الوحيد الذى تخلف عن الإسلام من عشيرته العربية بنى سليم، وجعله ابن سفاح من أسفوط، وكان رجلاً من الشذاذ الآثمين، ومن "فتنة" ابنة ملك البرتغال، وقد ماتت عند ولادته، وساق القصاص النُّذر عند خروجه إلى الدنيا، فأظلمت الدنيا، ولمع البرق، وهطل السيل وخسف القمر.

وجاءوا له بالمراضع فأنكرهن جميعًا فأتوا له بالغزال والبقر فنفر منها، ثم حملوه إلى دير منعزل فيه "كلبة جويئة ناحلة الشعر ترضع صغارها، فأقبل عليها وقبلت عليه، وما زال يرضع من لبانها حتى "دب على الرصد والمشى" وجعله القصاص غاية فى قبح المنظر "أبطش المنخر رفيع العنق كبير الرأس شنيع المنظر". وكان خلقه كصورته، كثير النفاق، لا يكف عن الأذى، لا يلقى شخصًا إلا ويضربه، ولا يجلس مع قوم إلا ويفسدهم ويلقى بينهم الفتن":

وكبر أمره على الصليبيين واشتد أذاه فأرسل إلى عمه "كرسمويل" فى دير العمود. فاجتمع هناك إلى أربعين من أبناء الملوك الذين يتفقهون فى العلم والدين بذلك الدير، وكان أقربهم إليه فتى يدعى سيف الروم لا يفترق عنه، ولا يدبر شيئًا إلا بعد اطلاعه عليه، وما زالا كذلك حتى فرغا من دراسة النصرانية وسائر العلوم الخفية.

وكان من عادة سكان هذا الدير أن ينزلوا إلى البحر كل عام فيقطعوا الطريق على الحجيج ويأسروهم، وكان من الأسرى فى كرة من الكرات، رجل صالح من العراق اسمه صلاح الدين العراقى، وهو صاحب فضل وإشراق، يتفنن فى علوم كثيرة فى الحديث والتفسير، له مشاركة فى الأدب والمنطق والعروض وسائر العلوم الدينية والدنيوية، فحبسوه لكبر سنه وقلة عائدته عليهم، واتفق أن سمعه جوان يرتل القرآن فأعجب به، وذهب إلى زملائه الأربعين ينبئهم بأن هذا السجين "ما هو إلا راهب من رهبان المسلمين"!! وأشار عليهم أن يتعلموا عليه ما عنده من علوم، ففعلوا بعد أن فكوا أغلاله وكرَّموا منزلته، وادَّعوا الإسلام، وأسبغ عليه القصاص موهبة الذكاء الخارق منذ

اللحظة الأولى، فهو أبرع زملائه يتعلم فى يومٍ ما يتعلمونه فى شهر، وظلوا على ملازمة هذا الشيخ أربع سنوات حتى إذا أتم لهم ما أرادوا من علمه قتله جوان سراً ودفنه خليصه سيف الروم فى ركن من أركان الدير، وعلم كرسمويل بفعلهما فطردهما، ولبس جوان لباس صلاح الدين، وأخذ حوائجه، وانتحل شخصيته، كما انتحل سيف الروم شخصية طالب علم مسلم وتسمى بالمنصور، وجداً فى السير حتى التقيا بأيبك التركمانى وهو يطلب أرض مصر، وكان مريضاً، فطب له صلاح الدين (المزيف) وما زال به حتى شفى من أوصابه فآمن به، ووقره واتخذ منه إماماً.

ولما مات قاضى الديوان توسط أيبك عند الملك الصالح أيوب، فنصَّب الشيخ المزيف قاضياً مكانه، واستغل هذا القاضى الجديد منصبه أحسن استغلال أو أسوأ استغلال، فوقف جهده على حبك الدسائس وتدبير المكائد، ولولا الملك الصالح وعلمه من جهة، وقوة الأمير بيبرس، وولاية عثمان وفطنته من جهة أخرى، لأفسد هذا القاضى أمور المسلمين، وقوض دولتهم، ولم يكتف القصاص بذلك بل جعله يفيد من سابق صلته بالصليبيين ويهيئ لهم من الأسباب ما يقربهم من النصر.

وما زال جوان وصاحبه سيف الروم الذى تلقب بالمنصور، يفتَّنان فى الحيل حتى افتضح أمرهما فى حياة الملك الصالح والأمير بيبرس وكان عاملاً على الإسكندرية ففرًّا إلى جنوة.

وكان ملوك النصارى يوقِّرون جوان عالم الملة، ويطيعونه فيثيرهم على الإسلام واحداً بعد واحدٍ، والإسلام ينتصر عليهم فى كل مرة، ويأسره السلطان ولكنه لا يقتل بل يخلى سبيله "بعد أن يضرب علقتين..".

ومن أظرف ما فى هذه القصة ما ساقه المؤلف أو المؤلفون على لسان جوان فى منِّه على الإسلام والمسلمين بأنه صاحب الفضل الأول فى فتوح البلدان، وأسر الملوك والأميرات واستصفاء الأموال.

وبرَّر القصاص عدم قتل جوان بأنه من المنظرين، وكان ملوك النصارى أنفسهم يتشككون فيه ويرتابون فى أمره، من شواهد ذلك ما قاله صاحب جزائر الإنجليز له "أنت يا جوان سياسيٌّ لا مسلمٌ ولا نصرانيٌ".

وتحققت لعنة الملك الصالح التى كان يصبها على جوان، فقد أنذر الظاهر بيبرس ملوك الصليبيين بأن كل من يأويه منهم ولا يسلمه إليه فإنه يحاربه، فخاف هؤلاء الملوك وانتقل جوان إلى جانب المجوس يؤلبهم على المسلمين ويدعى عبادة النار، كما ادعى الإسلام من قبل، وما لبث أن قبض عليه فادعى الإسلام مرة أخرى، ثم عاد بمؤامراته فقبض عليه وقتله، وتخلص الناس من شره، وكأنما تخلصوا من الشيطان نفسه.

٤ ـ عثمان بن الحبلى

ومن الشخصيات غير التاريخية شخصية عثمان بن الحبلى أو "عثمان بن الحبلة". وملامحه النفسية تختلف عن ملامح غيره، فقد وصفه القصاص قبل ظهوره فى الميدان "فقال على لسان شاهين يحذر بيبرس منه (أصبح تخدم رجلاً يقال له: عثمان بن الحبلة لأنه رجل جبار لا يرحم، لا يصطلى له بنار فى أرض مصر، وقد أذل أهلها، وقد بلاهم بالقهر، وما دأبه إلا خطف العمايم، ولا يبالى من الأكابر ولا من الأصاغر.. وقتل من الأمراء سبعة ولاة.. وقد قطعت عليه سبعة فرمانات بختم السلطان.. وبعدها ركبت أنا ورجالى إليه فطردنى إلى الديوان وهو كأنه عفريت من عفاريت السيد سليمان.. والصواب يا ولدى أنك تجتنب خدمة هذا الرجل فإنه من جبابرة هذا الزمان، واحذره ولا تأخذ منه أمان، فإن الذى مثل هذا الرجل لا يؤمن بل يكون خوَّان).

لكن بيبرس لم يأبه لهذا التحذير، ولم يعجبه إلا عثمان فطفق يبحث عنه وكأنما لذ له أن يغلب هذا الجبار، ويثبت لنفسه وللناس أنه أقوى منه وأخطر. ورجلٌ كعثمان فيه

هذه الصفات التى ذكرنا لا يسهل عليه أن يخضع لغيره، ولذلك كانت قصة إخضاع بيبرس له من أروع القصص وأحفلها بالمغامرات والشذوذ.

وقد بدأ كل منهما حياته مع الآخر ولسان حاله يقول: (أصحبه اليوم وفى الليل أقتله وأريح الناس من شره).

وقد جعله القصاص آية الجمال قال: شاب أحمر حلو المنظر قالب السكر، جل سبحانه! من خلق وصور، طويل القامة غليظ الهامة عليه ملابس فاخرة وبيده رزة مكتوب عليها "الأجر على الله" وكانت له لحية وشارب كبير يخوِّف به الناس.. وأخذه بيبرس إلى البيت فسرق عثمان عدة جواده، وأراد أن يخرج بها فمنعه بيبرس واحتال عليه حتى ضربه وصلبه، وكان قبل أن يخدم بيبرس كبيراً للعياق، له من المشاديد ثمانون يجتمعون به فى مغاور الزغلية فى ملعب أحمد بن طولون مجمع العياق، وكان سُواس الخيل يوقرونه لقوته وجبروته حتى إن شيخهم كان يقبل يده ويعطيه ما جمعه من دنانير ويناديه بعبارة "يا جدى" وكانت أمه تدعى "غازية الحبلة" والحارة التى يقطنان فيها تسمى باسمها، ويتهيب منه الناس فيتنكبون طريقه ولا يدلون أحداً على بيته، وما انقاد لبيبرس إلا بتدخل السيدة نفيسة رضى الله عنها التى وَفَّقت بينهما فتآخيا، وطلب له صفح الوزير، فصفح وألغى فرمانات قتله، ولزم عثمان بيبرس يعاونه فى جميع أعماله، ويصحبه فى كل أسفاره، وذلك فى النصف الأول من القصة، فكان نصير بيبرس وساعده الأيمن، ثم تأخذ صورته فى التفاؤل فلا يظهر فى نصفها الآخر إلا لماماً، ومن اشتهاره بسرقة العمائم أنه لا يلتقى برجل حتى يقدم له عمامته عن طيب خاطر ويحمد الله على السلامة وصار ذلك دأبهم حتى تاب على يدى الأمير بيبرس. وأغرق القصاص فى مصريته، نجد ذلك فى أقواله وأفعاله وأغانيه ومواويله وتجرده من النفاق حتى كان يخاطب الملك الصالح بعبارات لا تليق بالملوك ومردُّ ذلك اشتراكهما فى الولاية ومعرفة الباطن. انظر إليه يخاطب الملك مستهتراً بلغة سواس الخيل "صباح

الخير عليكم من الطاقة إلى العلاقة، ومن الدفة إلى الشابورة. صباح الخير عليك يا بوجوطة، الفاتحة منا فى صحايفك وصحايف الإسطبل الذى ربى صغرك، وعلمك ضرب الكفة والمديد".

وبلغ من خوف الناس منه أنه استطاع أن ينقل المحكمة بأكملها من قاضيها ومتاعها إلى حيث يوجد بيبرس بدلاً من أن يكلف بيبرس مئونة الذهاب إليها، كما بلغ من خشية القاضى أن أعلن استعداده للحكم له ولو بالباطل!.. وأنقذ بيبرس من القتل عدة مرات، منها أن المماليك لما علموا بخبر استخدام بيبرس له وصفح الوزير عنه، تآمروا على قتل بيبرس، فأنقذه عثمان وضربهم وأخذ ملابسهم وتركهم عراة!.

وكان عثمان غاية فى الصراحة يقول ما يريد، ولا يحفل كثيراً بمقام من يخاطبه، ولا بعواقب حديثه. والشواهد على ذلك كثيرة فى جميع الأجزاء التى تغلب فيها شخصيته على جميع الشخصيات والحوادث. ومن صراحته أنه لا يبقى على سر، لا من ضعف أو خيانة بل من الشعور بالقدرة وعدم الاكتراث.

وكان عثمان أقرب الناس إلى الأمير بيبرس فى هذه الأجزاء الأولى، لا يستطيع أن يبرم أمراً دون مشورته. وهو الذى يدبر جميع شئونه ويقوم عنه بجميع المهام التى توكل إليه ويخلصه من المآزق، فإذا نصب بيبرس والياً، طلب عثمان أن يكون والياً أصغر، وإذا نصب كاشفاً طلب أن يكون كاشفاً أصغر، وإذا أقيم محتسباً ضرب هو على أيدى المطففين والمدلسين.

ولم ينس القصاص أن شخصية عثمان هى الشخصية المقابلة لجوان فى هذا القسم من القصة، فجعله كفاءة فى التحايل مع القدرة على كشف الدسائس والمؤامرات مستعيناً على ذلك بولايته وعلمه الباطن.

ويتسم عثمان بما يتسم به المصريون من الفكاهة والسخرية، ويتضح ذلك من أقواله وحيله جميعًا.

وأحسَّ عثمان بالوفاة، وأوصى بأن يدفن بجوار نجم الدين البندقدارى بباب النصر فكان له ما أراد.

وأسبغ أصحاب السيرة عليه صفة الولاية فجاء على لسان معروف أنه القطب الكبير..

٥ ـ معروف بن حجر(١)

رسم أصحاب السيرة الفداوية على أنهم مضرب المثل فى الشجاعة والفروسية والإقدام، ومن أبرزهم، إن لم يكن أبرزهم جميعًا، معروف بن حجر.

وقد احتفل أصحاب السيرة به، وإن لم تكن له مشاركة فى معظم الحوادث فجعلوه سلطان القلاع والحصون، خلف أباه "حجرًا" على عرشها دون أخيه الأكبر الذى عرف بمصاحبة السباع حتى سمى بإسماعيل أبى السباع.

ويمتاز معروف بثلاث خصال واضحة.. الأولى: جلاله ووقاره وهيبته، وقد حسم أصحاب السيرة ذلك بوصف ديوانه عند زيارة بيبرس له.. وأحاطوه بهذا العدد الوفير من الحراس وسنوا له المراسيم.. انظر إليهم يصفون معروفًا فى مقصورته من العاج الهندى وقد بدا كالقمر فى ليلة تمامه، والرجال عن يمينه وعن شماله مقلدين بالشواكر لا ينبسون بحرف حتى يخاطبهم أميرهم.. والثانية: تبريزه فى الفروسية ومعاناة الحروب، تمرس عليها حتى أصبحت الأبطال تتنكب عن ملاقاته وتفرُّ من مواجهته، فقد

---

(١) يذكر أحيانًا "ابن جمر".

اشترط لتوليه السلطنة أن ينازل سائر سلاطين القلاع وعدتهم سبعة عشر سلطانًا فأسرهم أجمعين.. ودانوا له بالطاعة وبايعوه.

ثم نرى معروفًا يتنكر وينازل بيبرس، ذلك الذى سمع عن بطولته فأعجب بها، ثم غضب حينما بدأت رجاله تنفضُّ من حوله لتسير فى ركابه. لقد قارعه مرات ثلاثًا فلم يلبث أن لمس فيه بطلاً جديرًا أن تلتف حوله الرجال.. ومد إليه يده وصافحه وهنأه ثم آخاه وأعلمه بأنه سيحرس بنت الرين حنا بنفسه إخلاصًا منه للملك الصالح.

ورأت مريم الزنارية حارسها ففتنها جماله، ثم علمت بمكانته بين قومه فملأها الفخر والتيه، ثم نراها بعد أن أسلمت تشير إلى الشيخ النووى بأنها اختارته زوجًا.. فزوجها به. وأنجبت له غلامًا اسمه "عرنوص". وهنا تظهر خصلته الثالثة التى تنتظم حياته كلها وهى أبوته.. فقد نشأ ابنه فى بلاد الأعداء وطفق يبحث عنه إلى أن اهتدى إليه آخر الأمر بعد أن لقى الأهوال فى هذا السبيل.. انظر إلى عينيه تلمعان فرحًا كلما لمس من ابنه قبسًا من رجاحة العقل أو بطولة النفس أو قوة الجسد.. ثم هو يطلب من بيبرس أن يترفق به حينما أوعده بالحرب إن لم يذعن ويسلم.. ثم انظر إليه حينما دارت الحرب بين عرنوص وبين المسلمين. فكان عرنوص يفتك بالأبطال فتكًا ويأسر أشداءهم حتى ذعر الملك العادل من قوة بأسه وشدة مراسه ونادى على إبراهيم الحورانى ليذهب ويقاتل هذا الفارس العنيد.

كان قلب معروف موزعًا بين الفرح والجَزع.. فهو فرح لأن ابنه يخطف الأبطال، وهو يجزع لأن الأسرى من معسكر المسلمين. وفى عبارات تسيل رقة وعطفًا، طلب من إبراهيم أن يترفق به. وأخفق إبراهيم الحورانى فذهب الأب ينازل ابنه، واعتصم بقوة الإيمان أمام عاطفة الأبوة وأسر ابنه.

ولا ننس شدة حزنه على ابنه. فقد سعى كثيرًا فى إصلاح ما كان يحدث من ابنه نتيجة اندفاعه لا سيما بينه وبين بيبرس، وتلك النصائح التى كان يسديها إليه كلما

اندفع عرنوص فى مغامراته وراء الجميلات من بنات ملوك النصارى وما يمكن أن يتعرض له من شتى الأخطار.

وقام معروف بحراسة باب أنطاكية وحده، وجاءت زوجته مريم الزنارية من قلعة صهيون لتقف إلى جانب زوجها، ونازل معروف الأبطال وحده أيامًا فكان يصرعهم أو يرغمهم على الفرار، ثم يذهب إلى ابنه عرنوص، ويطلب إليه فى حرارة وإلحاح أن يعود إلى معسكر المسلمين حتى إذا يئس منه صبَّ عليه اللعنة، ولكنها لعنة أب فى طياتها رحمة وحنان.

ومضى أصحاب السيرة فى وصف هذه الشخصية إلى خاتمتها، وصوروه وهو يقوم بواجبه صائمًا فإذا بسهم يصيبه، وإذا به يلفظ أنفاسه الأخيرة مع الفجر، وعز عليهم أن يقطعوا صلتهم به، فجعلوا طيفه يستمر فى أداء واجبه فى الحراسة والنزال.

الحوادث

تدور الحوادث فى الرقعة التى يعرِّفها الجغرافيون بالشرقين الأوسط والأدنى، وفى حوض البحر المتوسط وجزره وتمتد غربًا إلى طنجة فى إفريقية وبلاد البرتغال، وشرقًا إلى بلاد العجم حتى تصل إلى بلاد الهند والصين، وجنوبًا إلى بلاد العرب والحبشة والسودان. وأهم المناطق بطبيعة الحال هى القاعدة التى سارت منها الجيوش الإسلامية لمحاربة الصليبيين وهى مصر والشام.

ويظهر أن أصحاب السيرة كانوا على علم بالطريق البحرية إلى جانب علمهم بالطرق البرية. وقد ذكروا كذلك بعض المستعمرات الصليبية التى كانت كالجيوب ـ ولنستعمل هنا التعبير الحديث ـ فى وسط الوطن الإسلامى.

ولسنا نستطيع بطبيعة الحال أن نحدد مواقع الأماكن والبلدان التى دارت فيها حوادث السيرة، تحديداً جغرافيًا مضبوطًا، لأن انتقال السيرة على ألسنة الرواة، وتداولها بين أيدى النساخ قد حرف بعض الأسماء الصحيحة حتى بَعُدَ بها عن الأصل. كما أن النزعة القصصية أضافت أسماء من وضع الخيال. أضف إلى ذلك أن شيوع الخرافة ذهبت بما بين هذه الأماكن من نسبة لا يستطاع بدونها تحديد.

فلما دخلت السيرة فى ضباب الأساطير، أصبحت الأماكن ولا ظل لها من الحقيقة أو الوجود وإنما هى بقاع مسحورة تُشكِّل على هوى القصاص وخياله، تشيع فيها الظلمة والإبهام والطلاسم والأرصاد، وليس فيها من صفة المكانية إلا المدلول الجغرافى من الجزر والوديان والمدن والجبال، واتسعت رقعة المكان فشملت الهواء ونفذت إلى باطن الأرض بل إلى أعماق البحار.

فإذا تركنا مسرح الحوادث العامة من معارك البر والبحر، وضيقنا الدائرة على الحوادث الخاصة، فإننا نجد مشاهدها الدواوين وقصور الأمراء وقلاع الفداوية وأماكن العبادة من المساجد إلى الكنائس والأديرة، ثم الحانات والأحياء والحارات والمعالم، بل وبعض الأماكن الخفية التى يلجأ إليها الشذاذ من العياق وقطاع الطريق كالمغاور والبرارى وبطون الأرض.

وما دمنا قد تحدثنا عن مسرح الحوادث فلا بد لنا من وقفة قصيرة عند زمانها، ولا عبرة بالتواريخ القديمة التى وردت بالسيرة فقد أصابها التحريف حتى أصبحت لا تدل على شيء. والمفروض أن القصة كلها تدور حول سيرة رجل واحد: هو الملك الظاهر بيبرس، وهى كذلك من الناحية الفنية، ولكن أصحاب السيرة لم يحسبوا حساب الحوادث والزمن الذى استغرقته. فإن أعمال الظاهر بيبرس، وهو المحور الذى يقاس به زمان القصة منذ ظهوره على مسرح الحوادث إلى اختفائه، تستغرق أعمارًا، بل إن أصحاب السيرة قد ذكروا فيها أكثر من أربعة أجيال، وافتنوا فى تدبير الزمان والحوادث. ومن ذلك: "أن الظاهر وأصحابه دخلوا مدينة مسحورة وعاشوا فيها وتزوجوا وأنجبوا فى ثلاث سنين، فلما خرجوا وجدوا أنهم لم يمضوا فيها إلا ربع ساعة!

ومن ذلك أيضًا: رحلة بيبرس إلى بلاد الإنجليز التى استغرقت سنة وبعض سنة، ثم عاد وإذا به قد غادر مكانه فى الصباح وعاد إليه فى الضحى!..".

وكما فقدت النسبة بين الأماكن فقدت النسبة بين الأزمنة حتى أصبحت الحركة لا تتناسب مع الزمان كما أنها لا تتناسب مع المكان.

***

أما الحوادث ذاتها وإن تعددت صورها، فقد كانت ترمى إلى "نصرة الإسلام وخذل أعدائه" وجُعل عمودها الفقرى سيرة الملك الظاهر بيبرس ذى الفتوحات الموعود من الله بالنصر والتأييد: أى أنها تقوم فى جوهرها فى النضال بين المسلمين وغير المسلمين، بل إن الحوادث السياسية الداخلية فى الوطن الإسلامى يقوم التنازع فيها بين مسلم ونصرانى يصطنع الإسلام.

وتصور السيرة مكافحة التتار والمشاهد الأخيرة من الحروب الصليبية التى كانت تدور رحاها فى المستعمرات النصرانية.

ونرى لزامًا علينا قبل أن نعرض لطبيعة الحوادث بالنقد والتحليل أن نتناول بالوصف بيئاتها المختلفة. فعلى الرغم من أن السيرة محيط هائل يزخر بمئات الحوادث، سيقت كلها إلى غاية واحدة، كان لها الفضل الأكبر فى ربط أجزائها المتشعبة وعناصرها المتنافرة، وتلوينها بلون متقارب. فنحن لا نجد كبير عناء فى تمييز عدة أجزاء ـ كما بينا ذلك فى فصل سابق ـ كانت منفصلة فى الأصل، ثم اشتركت عدة عوامل فى إدماجها لتكون "كلاً" واحداً.

ولعل من الخير أن نعبر عن كل جزء من هذه الأجزاء بمصطلح أصحاب طبقات الأرض، كما فعل المستشرقون فى دراسة "ألف ليلة وليلة" فنقول: إن السيرة طبقات هى: الطبقة التاريخية والطبقة المصرية والطبقة الخاصة بالفداوية، ثم الطبقة الخرافية التى تنحو نحو ألف ليلة وليلة.

وقد تكونت كل هذه الطبقات إلى جانب غيرها، مما سبقت الإشارة إليه حول نواة هى ما سجله التاريخ وما رسب فى ذهن الشعب عن سيرة الظاهر بيبرس وأفعاله فى تنظيم ملكه وتوسيع رقعته والتغلب على أعدائه. وسنسقط من حسابنا الطبقة الأولى والطبقة الأخيرة لأن تاريخ الأكراد مدخل منقول عن كتب الأخبار لا يضيف شيئًا إلى

دراستنا البيئية التى نحن بصددها، ولأن عالم الكنوز والأرصاد لا يعكس بيئة حية لها ظل من الواقع أو الإمكانية.

وأول ما نلاحظه على الطبقة المصرية أنها تمثل البيئة المصرية بصورة باهتة غير واضحة المعالم، ومع أن جهاد الصليبيين قد وحَّد بين الأقاليم الإسلامية إلى حد ما، ومحا ما بينها من الفروق، فإن الوطن المصرى ظلت له مقوماته الخاصة به التى احتفظ بها على الرغم من جميع الحوادث. وليس من شك فى أن مؤلف هذا القسم مصرى.. فنحن نتتبع خطوات "عثمان" وننظر إلى صورته ونستمع إلى حديثه.. فنجده نموذجًا للمصرى الثابت فى جميع العصور بتندره وفكاهته وترفعه.

ومن الطبيعى أن يندمج هذا القسم فى السيرة، فقد اتخذه رواتها مكانًا صالحًا للحوادث التى دارت حول بيبرس فى مصر، والتى كان من شأنها الارتفاع به حتى أشرف على تخت السلطنة. وكم كان بارعًا من الرواة أن يتخذوا من عثمان القوة الدافعة للبطل، والمكافحة لأعدائه، وانتهت هذه القوة أو وقف تأثيرها حينما امتدت رقعة الحوادث خارج البيئة المصرية إلى الشام والروم والعجم وغيرها، فظهرت قوة أخرى، وإن ظهر عثمان ـ ونادراً ما كان يظهر بعد سلطنة بيبرس ـ فإنه يبدو غريبًا تكاد تشفق عليه من ضعف شخصيته.

وثانى ما نلاحظ أن المصرى كان بمعزل عن الحوادث العامة فقل ظهوره فى السيرة وكثر ذكر الأتراك والأكراد والأعراب وغيرهم. ووقف المصرى من هذه الحوادث موقف المتفرج، واكتفى بنقدها فى رفق حينًا، وفى عنف حينًا آخر. ويظهر ذلك جليًا فى الصورة التى رسمها أصحاب السيرة لقصور السلاطين والأمراء التى كانت تزخر بالمكائد والمؤامرات. ومن وصف القضاة وفساد ضمائرهم.

والشيء الوحيد الواضح فى هذه البيئة المصرية هو: النقابات التى تنتظم أبناء الحرفة الواحدة ولكل منها شيخ: له سلطانه على أفرادها، بل قد يمتد هذا السلطان فيحجب سلطان الحكام.

وصورت الطبقة المصرية - بطريقة غير مباشرة - ثورة الشعب على نظام الحكم ومحاولة اشتراكه فيه، بل إنها توسعت فى ذلك بعض الشيء إذا أدخلنا فى حسابنا العنصر الفلسفى كقيام العصاة الخارجين على القانون وكثرة عددهم وتبرير أعمالهم، أو بعض هذه الأعمال على الأقل بأنها ليست ضربًا من ضروب الاغتصاب والنهب، وإنما هى أولاً وقبل كل شيء، ثمرة من ثمرات الحكم الفاسد ولون من ألوان التعبير عن فساده، ثم إن تصوير عثمان سائس الخيل بأنه ولىٌّ من الأولياء كُشف عنه الحجاب، وأصبح على علم بالباطن وجعله مستشاراً للأمير.. يقوم منه مقام العقل واليد جميعًا، يبين لنا رغبة هؤلاء العامة المكبوتة فى الاشتراك فى الحكم وقدرتهم عليه ومحاولتهم إصلاحه، أضف إلى ذلك تكرار القول بصلة الحكام بالخلفاء العباسيين، وهو أمر له ظل من التاريخ، فقد استقدم بيبرس أميراً من أمراء البيت العباسى، أخذ منه الحق القانونى فى الحكم، فإن ذلك يدل على أمرين متوازيين يظهران عند النظرة الأولى متناقضين، وهما ليس كذلك عند إنعام النظر. وهذان الأمران هما: إلحاح العامة فى أن يكون الحكم شرعيًا مستمداً من "التفويض الإلهى" أولاً، ورضا المحكوم ثانيًا. والأمر الثانى: دعوة الحكام أن حكمهم شرعى قائم على رضا المحكومين، كما أن "الحجج الشرعية" المتكررة التى نالها الأكراد أولاً ثم شجرة الدر ثانيًا، تدل على فهم هؤلاء الحكام بضرورة هذا الركن من أركان الحكم، كما أن العناية الإلهية قد أظهرت فى صور مختلفة رضاها عن حكم وسخطها على آخر.

أما البيئة الثانية الخاصة بالفداوية فواضحة كل الوضوح: ذلك لأن هؤلاء الناس اتصلوا بالصليبيين اتصالاً وثيقًا، وامتد نشاطهم من مستقرهم فى بلاد الشام بالقلاع والحصون إلى مصر، بل إلى ما وراء ذلك من بلاد الروم من جانب والعجم من جانب

آخر. وتعتمد السيرة على هذه البيئة اعتماداً فعلياً، فنسجت منها معظم الحوادث إلى نهايتها. وجل الأبطال هم من هؤلاء الفداوية، بل إن العنصرين الإيجابى والسلبى فى السيرة وهما: "جوان وشيحه" ليسا سوى شخصين مثالين لهؤلاء الفداوية.

ونحن نستخلص من الدليل الأسلوبى أن هذا الجزء الخاص بالفداوية كان ـ فيما نرجح ـ مجموعة من الأخبار اندمج فى السيرة وخضع لما تخضع له السيرة من سنن الجهر والإشارة، وأضيف إليها ما رسب فى خيال العامة عن فعال هؤلاء القوم الذين كانت حياتهم يشوبها الغموض، كما أن بعض حوادثهم وأخبارهم قد تضخمت بالمبالغة والتهويل، ولكن هذا كله لم يقض على معالم هذه الطائفة المتميزة. فنحن نرى فيها بوضوح، احتفاظهم بالحياة القبلية بكل مقوماتها. فالحكم يقوم على البيعة وبناله الرّجل الشجاع، ويتم بمراسيم معينة: سنتها التقاليد. ما كان الكفاح المستمر بين شيحه وأمراء الفداوية إلا صورة صادقة لهذه الروح وتلك التقاليد، بل وما كانت حياة معروف إلا نموذجاً حياً لما يتصف به الفداوى من الأنفة والشهامة والوفاء.

واشتهر هؤلاء بأنهم "الحشاشون"، وليس من غرضنا أن نحقق هذه التسمية. وكل ما يعنينا هو شيوع "البنج" وكان عنصراً أساسياً فى حوادث هذه السيرة. وليس من شك فى أن هذا البنج لم يكن يدل على الحشيش فحسب، وإنما كان يدل، كما هو الحال فى العامية المصرية المتأخرة، على كل مخدر. فقد كان يستعمله أشخاص السيرة بصور شتى لتخدير خصومهم عند محاولة التغلب عليهم أو اختطافهم.

وكانت حياتهم كحياة القبائل عبارة عن نضال مستمر بين مختلف بطونهم وبينهم وبين جيرانهم، فلما أخلصوا النية لملك الإسلام كانوا سلاحه الماضى ودرعه الواقية فى محاربة الصليبيين.

واحتفظت طبيعتهم على الرغم من اندماجهم فى الجهاد الإسلامى العام بنزعتها الاستقلالية.. يتضح ذلك من إشارات متفرقة عن بعض الجهود الفردية التى كان يقوم

بها أبطالهم، وعن الوحشة التى كانت تدب بين أفرادهم وبين السلطان فى كثير من الأحيان. وقانونهم الخلقى هو قانون القبيلة الذى يخالف العرف الحضرى لأنه يقوم على ما نعرفه نحن بالسلب والاغتصاب، ويعرفه البدو بالغنيمة المباحة.

أما نساؤهم فيتصفن بالجرأة التى تقربهن من الرجال، وما كن بمعزل عن الحوادث والحياة العامة، كما كانت المرأة المصرية فى ذلك العهد. واشتهرت منهن أكثر من واحدة بالشجاعة. وأسرف أصحاب السيرة فأسموهن "باللبؤات" لجرأتهن وجعلوا لبعضهن شوارب. وكانت العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة تقتضيها طبيعتهم وطبيعة أوطانهم، فأنت تجد فى هذه البيئة شواهد غرامية تقوم على الإعجاب المتبادل، وإذكاء روح المنافسة.

وخلاصة القول إن هذه البيئة لم تكن كالبيئة الحضرية، يشيع فيها الخمول والكسل، ولكنها كانت بيئة عامرة بالحركة وألوان النشاط.

ننتقل بعد ذلك إلى بيئة أخرى بعيدة عن البيئتين السابقتين، هى: بيئة الصليبيين. ولم يفرق أصحاب السيرة بين التتار والنصارى، أو بين العجم والنصارى إلا من ناحية الدين، فهؤلاء يعبدون النار، وأولئك يسيرون على شريعة المسيح. أما من حيث البيئة فصورة الطائفتين باهتة، والنصارى أوضح قليلاً لأن شأنهم فى السيرة أكبر، ولهذا نفردهم بالحديث فى هذا المقام.

ومن البديهى أن يرسم أصحاب السيرة هذه البيئة النصرانية الفرنجية بصورة يشيع فيها التهويل من جانب، والتشويه من جانب آخر: التهويل الذى تقتضيه طبيعة السيرة، والتشويه الذى تقتضيه نظرة العدو لعدو يجاهده، ثم هى بعد هذا كله نظرة الفداوية إلى النصارى وقد احتكوا بهم فى جولاتهم العديدة فى بلاد الروم والفرنج طلباً للمال والغنيمة. ومن أجل ذلك لم يلمس الفداوية إلا جانباً واحداً من هذه البيئة، هو جانب له شعبتان هما: "التدين والخمر".

وتدين الصليبيين ـ كما يصفه أصحاب السيرة ـ هو تدين المتعصب الجاهل الذى يتبع رؤساء الدين بلا روية أو تفكير. وعلى رأس المجتمع الصليبى ملك يقال له: "البب" فى بعض الأحيان ولعله "البابا" الذى ورد ذكره كثيراً فى كتب المسلمين عن هذا العهد وما يليه، ولكن أصحاب السيرة استعملوا لفظ "البب"، كما استعملوا لفظ الملك للدلالة على رأس المجتمع المسيحى من الناحية المدنية لا من الناحية الدينية، وإن كان كسائر النصارى فى القرون الوسطى يتمتع بحظ غير قليل من الغيرة والتعصب الدينى.

ومن ثم فإننا لا ننسى أن نتحدث عن قصر الملك، فقد اجتمعت فيه الظاهرتان (التدين والخمر) وكانت شخصية الملك هى نقطة الارتكاز فى معظم حوادث الحرب التى دارت فيما بين ملوك الروم أو بينهم وبين الملك الظاهر وسائر ملوك الإسلام، وكان جوان ينفث مكائده فى أسلوب دينى فلا يجد الملك بداً من النفرة إلى القتال، ولو كان فيه هلاكه وذهاب ملكه. وكذلك كانت الخمر عاملاً قوياً فى توجيه الحياة فى قصور الملوك.. وقد رأينا الخمر والتدين جنباً إلى جنب عندما أخذ جوان وهو عالم الملة يساقى الملك كئوس الخمر. ولم يكن فى قصر الملك من الأفراد إلا من قام على خدمة الدين أو الخمر.

ويتركز الجانب الدينى لهذه البيئة فى أماكن العبادة.. وأهمها الأديرة والكنائس. وقد وصفت الأولى بأنها أماكن مهجورة فى أغلب الأحيان يلجأ إليها الشذاذ وقطاع الطريق. ولم تخل الصورة من أعمدة مسحورة وكهوف غامضة وحجرات تحت الأرض وأبواب غير منظورة، وأشياء مرصودة بأسماء معينة: ذلك لأن الدير كان ملجأ الفارين. ورجل الدير الأول هو "البترك"، وقد جاء فى صورة شيخ هرم اختلفت عليه العلل والأمراض وحرص أصحاب السيرة على أن يبدو شاذ التكوين الجثمانى فى بعض النواحى، ولكن الرهبان رُسموا فى صورة باهتة لا يستبان منها شىء.. أما الكنيسة فقد كانت بعيدة عن نشاط الفداوية وهى توجد غالباً فى المدن تحت رعاية الملوك، ولم يفرقوا بينها وبين قصور ألف ليلة وليلة إلا قليلاً. وظهر إلى جانب البترك والراهب،

الحوارى وهو: إما "سائح" وإما "طيار"، ومهمته أن ينقل الرسالات العليا بين المسيح وأتباعه.

أما الخمر فقد تجسَّد معناها فى الحانة، ولم يرد إلا ذكر أنوا ع قليلة من الخمور: (كالنبيذ والبيرة) يتعاطونهما فى كئوس وإن افتنوا أحيانًا فى وصف الشراب والاستمتا ع به. وتدير الخمارة فى العادة جماعة من الغلمان والفتيات على رأسهم الخانجى أو الخمار. ولم ينس أصحاب السيرة أن يجعلوا من الحانة مسرحًا خصبًا لكثير من الحوادث، واتخذوا من الخمر وسيلة من أهم الوسائل التى وردت لاستخدام البنج أو السم.

وليس من الميسور أن نستخلص شيئًا واضحًا عن البيئات الأخرى التى ورد ذكرها فى السيرة. إذ يحيط بها الغموض والإبهام، ولعل بُعد هذه الأماكن عن أصحاب السيرة جعلهم يجنحون إلى الخيال، وما أخصبه، كما اعتمدوا على بعض كتب الأسفار المشوبة بالإغراب استطاعت فيه الرغبات المكبوتة والآمال الدفينة أن تبدو فى صور القصور المسحورة تفيض بالذهب والنضار، وترخص فيها الأشياء إلى حد الوفرة واليسر.

ولم يكن لهذه البيئة ملامح غير ما ذكرنا فلنتركها إذن مسرعين.

***

وما دمنا قد فرغنا من البحث فى بيئات الحوادث، فلننتقل إلى دراسة طبيعة هذه الحوادث: فأما الخصلة الأولى التى نلمحها فى هذه الحوادث، فهى قربها من "الإمكانية" وقلة العنصر الخرافى نسبيًا فى القسم الأول من السيرة. ولعل ذلك يعود إلى سببين:

الأول: هو أن السيرة تعالج فى هذا القسم بعض الأحداث التى لها ظل من الواقع والتاريخ.

وهذا الضـرب من الحـوادث يجب أن نفـرق بينه وبين سـائر الحـوادث الممكنة الأخرى، لأنه ليس قريبًا من الإمكانية فحسب، وإنما هو مستمد من الواقع التاريخى، وإن نسج الخيال حوله إطارًا مزخرفًا، ولذلك فنحن نعرفه "بالواقع التاريخى".

الثانى: إن السيرة الظاهرية فى ظننا كانت أقل مما هى عليه الآن ثم أضيفت إليها عناصر جديدة، ثم أخذت تنمو على الأيام طبقة فوق طبقة، وأخذ عنصر الإمكانية يقل تدريجيًا. وعنصر الخرافة يزداد وضوحًا حتى غلب على الطبقات الأخيرة منها. وإن كان من الواجب علينا هنا أن ننبه إلى أن هذا القصص الشعبى قد وضع للعامة، وأن الاستماع إليه لا يكون فرادى، ولذلك فإنه يتسم بكل ما يتسم به العقل الجماعى، وهو أضعف من العقل الفردى، بل هو أقرب ما يكون إلى العقل البدائى، ومن ثم فإن المستمعين إلى هذه السيرة كانوا يؤمنون بما جاء فيها من فوارق وكانوا يتلقونها لا على أنها سمر من الأسمار فحسب، ولكن على أنها ضرب من رواية التاريخ أيضًا.. أضف إلى ذلك أنهم لم يكونوا يفرقون بين كرامة الولى وسحر الساحر مثلاً.

وأهم خصيصة من خصائص العقل الجماعى اعتماده على موهبتى الخيال والوعى. والسيرة الظاهرية تغذى هاتين الموهبتين، ولكن الخيال فيها كان رحبًا ساذجًا يتسم بالتحليق ويعوزه الإقناع، وأدت طبيعة السيرة، وطبيعة الاستماع إليها إلى "الإطناب" فى حوادثها، وتحول هذا "الإطناب" إلى ما يشبه التكرار نتيجة لاعتماد الرواة على الذاكرة من ناحية، ولما يتطلبه إحداث التأثير فى المستمعين ومحاولة استهوائهم من ناحية أخرى. فحوادث السيرة كلها تدور على وتيرة واحدة لا تتغير وهى مؤامرة من جوان يصطنع فيها واحدًا من أرباب الدولة للإيقاع ببيبرس، ثم يكشف أمرها، ويتولى بيبرس منصب الرجل الذى استعان به جوان.

ثم نجد طائفة أخرى من الحوادث، فيها تشابه من الأولى تقوم أيضًا على تدبير جوان، بعد أن كشف أمره وصرف عن القضاء، فيصطنع واحدًا أو أكثر من ملوك الصليبيين، ويدفعه لقتال المسلمين. ويعمد أمراء الفداوية إلى الحيلة فيخفون لنصرة المسلمين وجلوس بيبرس على تخت هذه المملكة أو تلك.. أو أسر الملوك وافتداء أنفسهم بالمال، وإخلاء سبيل جوان وتلميذه، بل إن جوان بعد أن ضيق بيبرس عليه الخناق، وحذر ملوك الصليبيين من الانصياع إليه، كانت حوادثه بعد انضمامه إلى التتار كحوادثه، وهو ينفث سمه فى صفوف المسلمين، وكحوادثه وهو يؤلب الصليبيين على قتلهم.

وثمة حوادث أخرى تقوم على عنصر الافتتان والزواج.. تشغف أميرة نصرانية ببطل مسلم فتسلم على يديه وتتزوج منه على شريعة الله ورسوله، ثم تمهد لغلبة الإسلام على بلاد أبيها.

وقد بلغ من آفة هذا "الإطناب" أن تكررت الحوادث على وتيرة واحدة حتى إنك لا تكاد تجد فرقًا بينها إلا فى أسماء الأماكن والأشخاص.

واعتمد أصحاب السيرة على حيل ساذجة.

فأنت تجد هذه المناظرة المألوفة على إمارة القلاع والحصون يظهر فيها واحد من أبطال الفداوية، لا يبايع شيحه بالإمارة، فيحكم بينهما بيبرس بأن الإمارة لأقدرهما، وتنتهى المناظرة دائمًا بتخليص شيحه لغريمه من المهالك.. فيدين له بالطاعة طول الحياة.

وليس هناك ما يثير عقول الناس، ويغذى أخيلتهم أكثر من سير الأبطال. فهم يدينون بما يسميه الأوروبيون "عبادة الأبطال". والمثل الشائع لهؤلاء الأبطال هو المجاهد الذى يدافع عن العقيدة الحقة، مرضيًا عنه من الله، مزودًا بقوة تفوق قوى البشر.

وحوادث السيرة إذا نظرنا إليها على هذا الوجه وجدنا أنها مزيج عجيب من الفروسية والولاية، بل إن الصليبيين كانوا أكفاء المؤمنين فى القوة الخارقة. وقد أدى إيمان أصحاب السيرة والمستمعين إليها بالقدر إلى تصوير النضال بين الخير والشر، تصويراً فنيًا، فذهبت إلى أن حكيمًا اسمه يونان استطاع أن يطلع على الغيب، وكان من الصليبيين، فسطر أعمالهم فى مهاجمة المسلمين، والكيد لهم فى كتاب على صحائف من الذهب، وجاء ولده إينان وكان حكيمًا كأبيه، قد كشف عنه الغطاء فسطر ردود المسلمين وضروب دفاعهم فى هذا الكتاب على صحائف من الفضة، وكان جوان مع علمه السابق بما سيحدث لاطلاعه على كتاب يونان يقوم بما يقوم به، ويمكر كما كان شيحه مع ما ثقفه من كتاب يونان، وإينان يتخلص من المأزق ويخلص المسلمين من الدسائس والمكائد، وتدور عجلة الزمن فينتصر الخير على الشر بالطريقة التى رسمها الكتاب المذكور الذى لم يكن يأتيه الباطل من أمامه ولا من خلفه كما زعم أصحاب السيرة.

ونحن إذا تركنا الحوادث ذات الواقع التاريخى أو الحوادث التى تتسم بصفة الإمكانية أو ما يقرب منها، وضربنا صفحًا عن وجوه المبالغة المعقولة، فإننا نجد الحوادث تقوم بها قوى غير بشرية معاونة لهذا البطل أو ذاك القبيل، وتنحصر فى الشجاعة الخارقة، والحيلة البارعة، والكرامة الصادقة، والسحر المبين.

ووحدات هذا الخيال مستمدة من أذهان الناس ومن حياتهم، ولكنها تقوم فى الوقت نفسه مقام صمام الأمن يلفظون فيها ما يشق عليهم، فإلى جانب تصوير ضروب الحرمان نجد الإسراف فى رسم الشرف والبذخ والنعيم، من القصور المشيدة، والمدن العامرة، والكنوز الزاخرة بالنفائس والأموال. ومما يستحق التسجيل أن هذا الخيال الساذج قد تنبأ بالنور المستمر الشبيه بالنور الكهربائى وبالكشفون الذى يشبه "التليفزيون" تنتقل إليه الصور بلا وسيط مادى.

ومما يجدر الإشارة إليه كذلك أن أصحاب السيرة درجوا على تسمية الملك باسم المدينة مثل: رومان ملك رومة المدائن، وفرنسيس ملك مدينة سيس، ومقدنين صاحب مقدونية.. الخ، وهذا إما تسهيلاً للحفظ، وإما تيسيراً على المستمعين.

الأسلوب

لعَلّ من المفيد قبل أن نبسط القول فى أسلوب السيرة أن نضعها فى مكانها بين الأنواع الأدبية. لقد رأينا فيما مر بنا من فصول، أنها من الأنواع الملفوظة لا المكتوبة. وكلمة سيرة معناها فى الاصطلاح - تاريخ حياة - أى Biographia أو بعبارة أخرى: إنها حياة إنسان مذ ولد إلى أن مات، وإنسان عظيم تستحق حياته التسجيل بنوع خاص، أو إنسان تنفرد حياته بسِمات تستحق التسجيل عن سائر الأناسى. فالأصل فيها إذن أن تكون تصويراً لواقعٍ قد حدث بالفعل، والذين كانوا يستمعون إليها كانوا يعتقدونها كذلك. ولعل أغلب الرواة كانوا يحفظونها على أنها جانب من التاريخ. والحق أن القصاص والمحدِّث إنما هو نوع بدائى من المؤرخ.. والسيرة إذن قصص تاريخى يجعلها أدنى إلى الملاحم منها إلى أى شيء آخر. وما الملحمة إلا سرد متصل بفعال بطل من الأبطال.. إنه المثال يقتطع من الواقع، ثم تضفى عليه العقلية الشعبية الظلال والألوان. ولسنا نريد أن نتعرض لما تعرض له بعض الباحثين من عدم وجود الملحمة الشعرية فى الأدب العربى.. سواء أكان ذلك باللغة الفصيحة أم باللهجات العامية، فذلك أمر لا يعنينا هنا.

ومن الأقوال الشائعة أن القصة العربية كانت مقصورة على النثر، وورود الشعر فيها تزيُّد إذا حذفته لم تخسر القصة شيئًا. ويقول الأستاذ نيكولسون فى كتابه "التاريخ الأدبى للعرب" (إن الأدب العربى لم ينتج الملحمة. وخير وصف لها أنها قصص تاريخى) وهى تنطوى على عنصرين: نعرفهما باسم الرومانسية والفروسية: وهى قصة الفروسية التى تختلف عن الملحمة، وتتميز عن القصة العاطفية التى ظهرت فيما بعد.

والسيرة الظاهرية من أبرز قصص الفروسية فى الأدب العربى، بل هى من أبرز قصص الفروسية فى آداب الشعوب، وهى سيرة صاغتها الأجيال على ألسنة الرواة يلقيها المحدث المحترف على جمهور المستمعين، وإذا كان الشعر فى سيرة عنترة أوضح، لأن البطل فيها فارس من فرسان الشعراء، فهو فى السيرة الظاهرية أقل شأنًا، بل إذا طال نفس الشاعر فى تغريبة بنى هلال أحيانًا حتى لتقترب من الملحمة الشعرية الأصلية، فإن نفسه فى سيرتنا هذه أقصر وأخفت مما يميل بنا إلى الظن بأنه قد كان هناك ضربان من القصاص المحترفين: شاعر ومحدث.. ولم يذكر "لين" فى وصفه لعادات المصريين المحدثين وأخلاقهم فى القرن الماضى تفصيل ذلك وإن تحدث عن شعراء ومحدثين فى حديثه عن الرواة الهلالية والعناترة والظاهرية ومن إليهم، كما أن النفر القليل من القصاص المحترفين الذين قابلناهم لم يستطيعوا كشف اللثام عن هذه المسألة، وبخاصة لأن الظاهرية انقرضوا أو كادوا ينقرضون، وإن بقى عدد قليل جداً من الهلالية والعناترة.. على أن اثنين من المعمرين الريفيين قد فرَّقا بين هذين الضربين من القصص: الشعر والحديث، ولكنهما لم يفرقا صراحة بين شاعر ومحدِّث.

وأغلب الظن أن التخصص فى ضرب بعينه من القصص قد أثمر التخصص فى قصة بعينها، ثم زالت صفة التخصص مرة أخرى عندما قلَّ عدد الرواة والقصاص وقلَّت عائدتهم.

وإذن فالشعر فى السيرة الظاهرية فى المرتبة الثانية من النثر. ونحن لا نوافق أولئك الذين يذهبون إلى أن الشعر فى القصص العربى قد أقحم فيها إقحامًا، ذلك لأن عندنا سمة من سمات السيرة، وخصيصة من خصائصها، وليس من الضرورى أن يتساوى فى الحيز مع النثر ليصبح كذلك، فإن الخصائص والسمات لا تقاس بالأطوال والأبعاد، وبخاصة فى عمل فنى كالذى نحن بصدده. فالشعر أصل من أصولها وجد مع هذا النوع الأدبى اقتضته طبيعته، كما استلزمته حرفة الذين يذيعونه، وهى حرفة لها قواعد وأصول.

وليس من شك فى أن المحدث متأخر عن المداح للنبى وأهل بيته ولعله تطور عنه.. فالأصل فى السيرة أن تكون للنبى صلى الله عليه وسلم "وهو المثل الأعلى فى الجماعة الإسلامية"، ثم أصبحت للصحابة فالأولياء فالأبطال، أو لعل المحدث من طبقة هؤلاء المداحين وبيئتهم، ومن ثم انتقل إلى السيرة ضرب من المنظومات يقترب جداً من تلك المقطوعات التى ينشدها طائفة المداحين المحترفين للنبى وأهل بيته فى المواسم والأسواق، ولا تختلف عنها إلا فى هذه الشوائب من السيرة تلخّص أو تشير إلى حادث وقع، وتهيئ الجو وتمهد لحادث يقع، وفيها كذلك منظومات كثيرة قريبة مما ينشد فى الأدعية والأذكار.

والملاحظ فى هذه المقطوعات أنها تتسم بالطول النسبى إذا قيست إلى غيرها، أو العلة فيه ترجع إلى استغلالها فى جمع السُّمار وشحذ انتباههم، ووظيفته كوظيفة القطعة الموسيقية التى تسبق العمل الدرامى فى أيامنا، أو كوظيفة المقدمة التى كان يلقيها أحد الممثلين أيام المسرح الشكسبيرى يلفت فيها الأنظار إليه، ويجمع ما تفرق من انتباه الجمع إلى ما سوف يعرض عليهم من مشاهد كما استغلت هذه القصائد فى إعطاء المستمعين فى أثناء السمر قصة يستروحون فيها، ويعدهم لأحداث أخرى دون أن يخرجهم عن النطاق العام للسيرة، ودون أن يخلى بينهم وبين سمره إخلاء تامًا.. فتشرد أذهانهم أو يتفرق جمعهم.

والسيرة بوصفها قصصًا وتاريخًا ذات طبيعة موضوعية.. والأصل فيها أن يكون الحديث غيبة، ولكن فن الإلقاء قد ساعد على ما يشبه التمثيل، فنحن نرى فى تضاعيف السيرة الظاهرية: المناجاة، والحوار، والإخبار أو السرد.

وقد وجد أصحاب السيرة على الأيام، أن الشعر هو أصلح وسائل التعبير عن المناجاة.. فأرسلوه على ألسنة أبطالهم يظهرون به مكنونات نفوسهم ونجوى ضمائرهم، يتضرعون إلى الله أن يجعل لهم من بعد ضيقهم فرجًا، أو يشكون فيه الزمان الذى

يتحيف عليهم، ويعبرون به عن الشوق والهيام. ومما يدخل فى هذا الباب تلك المقطوعات الغنائية يشدو بها على ألسنة النساء بخاصة.. وأغلبها من الأزجال والمواليا.

ووجد أصحاب السيرة كذلك وهم يتحدثون عن الحرب والطعان، أن الشعر أصلح مما يكون على ألسنة أبطالهم فى المفاخرة (بدينهم) ونسبهم وشجاعتهم، واستنفار الناس لنصرتهم والانضمام إليهم فى محاربة عدوهم (وعدو دينهم).

ولم تخل السيرة بطبيعة الحال من تلك الصفة الغالبة على الإنشاء العربى كله وهى الاحتجاج بالشعر، وقد أوردت منه طائفة لا بأس بها، بعضها يظهر النقل عليه.. وجعلها أبيات تعليمية حكيمة مما يستعمل فى الاستشهاد، أو يروى على سبيل العظة والاعتبار.

ويتفاوت أسلوب هذا الشعر بصفة عامة بتفاوت العناصر التى تتألف منها السيرة، ولولا ما أصاب بعضها من تحريف على ألسنة الرواة والمحدثين لكان من السهل أن يشير إلى الأصل الذى نقل عنه، ولهدانا إلى ما يشبه القول الفصل فى تاريخ السيرة. ومع هذا فروحه العامة تختلف من عنصر إلى عنصر اختلافًا لا يستلزمه الجو الفنى لهذا العنصر فحسب.. ولكنه اختلاف يستلزمه اختلاف الأصل أيضًا، وهو أوضح ما يكون فى العنصر الخاص بالفداوية، ففيه خشونتهم وبداوة طباعهم. ونحن إذا استطعنا تصفيته مما علق به على ألسنة المحدثين، وعلى أيدى الجامعين والناسخين والطابعين، فإننا نخلص لطائفة من الشعر المستقيم وإن ذهبت عملية التصفية بأكثره.

والملاحظ أن بين كثير من القصائد أبياتًا عربية الأصل سليمة الوزن والقافية، وفى بعضها خلل يسير من السهل تقويمه. مما يدل على أن ناظمها الأصلى، صناع له بصر بفن الشعر، ولكن النزعة إلى الإطالة والإسهاب قد دفعت إلى إضافة أبيات لا لزوم لها فى تضاعيف هذه القصائد متفاصحة ركيكة التأليف مضطربة السياق، كما أن هذه النزعة قد حدت إلى تكرار كثير من القصائد تكرارًا يكاد يكون طبق الأصل، وكان ذلك

من السهولة بمكان.. لأن الحوادث تتكرر، والمناسبات تتشابه، وموضوعات الشعر فى السيرة محدودة كما رأيت، ويبعث عليه اعتماد السيرة فيه على الحافظة فى الانتقال من راوية إلى آخر، فلعلهم كانوا يحفظون طائفة من القصائد فى موضوعات مختلفة.. فإذا جاء مقام يشبه مقام قصيدة منها أرسلوها فيه.

ولكن كيف يستطيع المحدث أن ينشد هذا الشعر، ويرتله على ما فيه من خلل فى النظم والتقفية؟.. الأمر جد بسيط فإنه يعمد إلى وسائل صناعية عند الأداء.. فيمد ويدغم ويقطع ويسكن، تساعده على ذلك ربابته ينطقها به فى نغم متشابه رتيب بالرغم مما فى ذلك الشعر من خلل واضطراب.

أما الأزجال والمواليا، فلعلها كانت مشهورة وقتذاك، بل لعل شهرتها قد أخملت شهرة مؤلفيها أو الأصول التى نقلت عنها، أو لعل المحدث استعار من فن "الأدباتى" أو تطور عنه، بل لعله كان يغنى هذه الأزجال والمواليا لكى يشيع البشاشة والطرب فى نفوس السُّمار والمستمعين وهذه الأغانى بعضها سفساف مكشوف.

وهكذا استطاع أصحاب السيرة أن يتغلبوا على الصفة الغنائية العامة للشعر العربى، فوضعوه فى مواضعه، وإذا كان المستشرقون يقولون إن الأدب العربى لم ينتج الملحمة الشعرية فإن هذه السيرة تدل بجلاء على أن الأدب العربى قد أنتج قصص الفروسية الرومانسى الذى يعتمد على الشعر فى كثير من المواقف والأغراض[١].

***

(١) راجع كتاب المؤلف: "الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى" الذى أثبت فيه وجود الملحمة بجميع مقوماتها فى الأدب العربى.

وإذا انتقلنا إلى النثر، وهو أداة الوصف والسرد، فإننا نلاحظ على الرغم من وحدة الراوى وما أدت إليه من طمس المعالم وتحريف العبارات، أن صيغة السيرة تخضع لقانون التفاوت بين مختلف العناصر التى تكوّن نسيجها العام.

والاعتماد على المحافظة فى تسجيل الوقائع فى السيرة وانتقالها الشفوى من محدث إلى آخر، أدى بدوره إلى ظهور هيكلها العام على هذا النحو الذى نراه، فالسجع، وهو السمة الغالبة فيها لم يلتزم عبثًا، ولم يكن من وسائل التزيين والمحسنات وإن كان ذلك هو الظاهر عليه للوهلة الأولى، وإنما جاء ليقوم بوظيفة من أهم الوظائف وهى تسهيل الحفظ، فالعبارة المنظومة أيسر من العبارة غير المنظومة على الذاكرة، ومن ثم نظمت قواعد اللغة بل قوانين المنطق فى الأراجيز.. والعبارة المسجوعة أيسر هى الأخرى على الذاكرة، من العبارة المرسلة، ومن ثم استطاع كثير من المتأدبين أن يحفظوا المقامات على طولها، وسارت بعض الأسجاع مسار الحكم والأمثال، ولولا السجع فى السيرة ما استطاع أحد من الرواة والمحدثين حفظها وأداءها.

ولقد أدى هذا الحفظ إلى استحداث تقاليد خطابية موروثة فى السيرة الظاهرية وغيرها من السير يستهل فيها المحدث كلامه ويوجه بها الخطاب إلى جمهوره، ويهيئ الجو لاستحداث "التوقع" بظهور شخص أو وقوع حادثة، وينتقل فيها من مشهد إلى آخر ويربط فيها بين الماضى والحاضر تلخيصًا وتركيزًا.. كل ذلك بعبارات ثابتة صارت لها صفة الجمود، وعدم الخضوع بقاعدة التغير والاستحالة. وقد أوردنا أمثلة من هذه العبارات التقليدية التى تطول وتقصر تبعًا لأهمية الشخص المتحدَّث عنه أو الحادثة المروية.

وأدى هذا الحفظ أيضًا إلى التجاوز عن أسماء الأعلام بالأماكن والأشخاص، والاعتماد على عبارات تدل على صفة هذه الأماكن والأشخاص. وما لجأ إليه أصحاب السيرة فى هذا الباب هو بعينه ما يحدث فى الحياة عند صياغة الأعلام. فكثير منها

يستعار من الصفات، وهذه التسمية، وإن شاعت وتكررت، إلا أنها قد أفادت في تجسيم العَلَم الذي تبرزه، واستعاضت به عن التبسيط في وصف الملامح والأشكال.

وأدى هذا الحفظ أيضًا إلى نقل الصيغ الوصفية من موضع إلى موضع.. وهو أظهر ما يكون في وصف وقائع الحرب والطعان، والصيغ الخاصة بها قليلة في السيرة، ولذلك تكررت دون تغيير جوهري حتى أصبح هذا التكرار سمة من سمات السيرة العامة، وصفة من ألزم صفاتها. والمرجح أن الراوية يحفظ طائفة من هذه الصيغ عن ظهر قلب.. فإذا جاء موضع معركة أو واقعة سردها، حتى إننا إذا حولنا تلك الصيغ إلى مشاهد ورسوم، فإننا نجدها واحدة لا تكاد تتغير إلا في أسماء المواضع والأشخاص. وقد ساعد على هذا التكرار طبيعة السمر وطوله فإن السُّمَّار في سذاجتهم في حاجة إلى تزجية فراغهم الطويل.. وجلهم من العوام لا يكلفون بالموازنة والتحليل. وكما أن التكرار يعتمد على حافظة المحدث، فهو كذلك يعتمد على نسيان المستمعين.

ونحن نستطيع أن نقول دون أن نتجاوز الحقيقة كثيراً، إن السيرة تمثيل يقوم به فرد واحد لا أكثر.. ذلك لأنه يلبس لكل حالة لبوسها، ويضع نفسه في مواضع الأبطال، ومن ثم ورد في السيرة "الخطاب المباشر" كما ورد فيها "الحوار". وقد استعان على إظهار هذين الضربين من الحديث بوسائل صناعية في الصوت من التفخيم إلى الترقيق، ومن الجهر إلى الخفوت، ومن الأناة إلى الإسراع، ومن اللطف إلى الأمر والجزم، تساعده عوامل الإشارة بالأصابع والقسمات.

وعدم الاعتماد إلا على الوحدانية في الرواية، وعدم الاستعانة بالتنكر.. كل هذا قد أدى إلى الإسراف في الجهر والإثارة، وإذن فالسمة الجوهرية العامة في نثر السيرة هي تقطيعه تقطيعًا خطابيًا تمثيليًا، ولولا السجع لكانت العبارة أكثر ملاءمة للمواقف

والأشخاص، ومثل هذه الأسجاع فى الخطاب المباشر والحوار: كمثل الشعر التمثيلى فى المحافظة على الروى والقافية مع تقطيعه بما يناسب المقام، بل إن السجع فى ذلك أيسر، والتكلف فيه أقل.

وأدت هذه التمثيلية الساذجة كذلك فى تهيئة الجو واستحداث الملاءمة إلى الاعتماد على الصفات الجنسية العامة للأبطال، وإلى مراتبهم الاجتماعية، وإذا كان التدوين لم يستطع أن ينقل إلينا صورة واضحة لما يصطنعه المحدث من لهجات أبطاله، فإننا نستبين ذلك إذا كان التفاوت ملحوظًا كما هو الشأن فى أشخاص الترك والروم، ففى السيرة عبارات تركية واصطلاحات عثمانية اقتضتها النشأة فى عهد غلب العثمانيون فيه على الوطن العربى كله، فإن فيها ألفاظًا تركية سيقت لبيان جنس المروى عنهم وصفاتهم الغالبة، كما أن فيها تعابير رومية انتقل بعضها بسبب الحروب الصليبية، وانتقل بعضها الآخر بسبب القرصنة.

ومما يدخل فى هذا الباب أيضًا المصطلحات الخاصة بحرفة من الحرف لبيان هذه الملاءمة. وفى بعض المواضع إسراف فى استعمال هذه المصطلحات الحرفية (كالمصطلحات الخاصة بسواس الخيل ومن إليهم) وهو يدل على حرفة المستمعين أكثر مما يدل على حرفة الأبطال المروى عنهم، والمعروف أن القهوة كانت لها وظيفة النقابة فى أيامنا يجتمع فيها أصحاب الحرفة الواحدة للعمل والسمر فى آن.

ومن الكلم المأثور فى العامية قولهم: (هية سيرة؟..) للدلالة على الإطالة والإملال.. ذلك لأن المستمعين إلى السيرة الظاهرية وغيرها من السير قد شعروا بما فيها من طول لا يتناسب وموضوعها فدمغوها بهذا المثل السائر. والحق أنك إذا أردت أن تحكم على أسلوبها حكمًا بيانيًا، فإنك تجد أول ما يطالعك فيها الإطناب، وكان كما قلنا غير مرة ضرورة من ضرورات السمر اقتضاها الفراغ الطويل، كذلك فن الإلقاء من شفتى محدث واحد يحتاج فى تجسيم أشخاصه وإبراز مواقفه إلى بسط العبارة وتفصيل

المعنى، مثله فى ذلك مثل المعلم مع الفارق بينهما. وليس يغيب عن بالنا أن السيرة الظاهرية أدب قصد به الجماعة لا الفرد والمعوَّل فيه على عقلية الجماعة لا عقلية الفرد. ومن البديهيات فى علم النفس أن عقلية الجماعة أضعف من عقلية الفرد، فما بالك وهى جماعة عامية حظها من التعليم قليل وحظها من التأمل والتفكير أقل. ومثل هذه العقلية تحتاج إلى عبارات مستفيضة فى نقل المشاهد وعرض الوقائع وتجسيم الأشخاص.

على أننا يجب ألا نطلق هذا الحكم إطلاقًا، وقد رأينا اختلاف البيئات الاجتماعية والعقلية التى نشأت عناصر السيرة فيها فالظاهر أنها قصدت أول الأمر إلى بيئة لها علم بالتاريخ وبصر بالأدب، كما يفهمان فى تلك الأيام.. ثم أخذت تنحدر رويدًا رويدًا حتى أصبحت وقفًا على الطبقات الدنيا فى الكيان الاجتماعى، ولهذا زاد الإطناب فيها عما تحتمله أذواق الأوساط من الناس ولم يعد خصيصة بيانية تقتضيها حرفة المحدث وتستلزمها الرواية فى الوصف والتجسيم، حتى أصبحت كلمة "سيرة" ترادف عند العوام أنفسهم كلمة الإملال.

والذوق العامى يعجب كثيرًا بالبهرجة فى كل شىء.. ولذلك تبهرجت السيرة - وهى غذاؤه الأدبى - ونحن نعلم أن الأدب البليغ قد أصابه أواخر العهد العباسى وما تلاه من عوامل الانحطاط الشىء الكثير.. فشاعت فيه القوالب على المعانى وغلب التفاصح على الفصاحة، وأسرف أدباء ذلك العصر فى المحسنات حتى أصبحت الغاية لا الوسيلة. وليس بعجيب إذن أن نجد السيرة الظاهرية وغيرها من فنون الأدب الشعبى يعتمد على البراعة الشكلية والشعوذة البيانية، فيشيع فيها اللعب بالألفاظ وتغلب عليها المحسنات التى أصبحت لها قيمة رقمية لا بلاغية.. اللهم إلا قطعة هنا وقطعة هناك تشير إلى قدرة المنشئ، وسمو ذوقه البلاغى بعض الشىء. وذهب أصحاب السيرة فى تخييلهم الفنى بأنها تاريخ محض، أو أنها ثمرة من ثمرات الأدب الرفيع لا "المتفاصح" لكى يكسبوا من وراء ذلك إعجاب العامة واحترامهم بعباراتهم المتفاصحة. والظاهر أن

المستمعين إلى السيرة لم يرفضوا هذه الذبذبة بين العامى والفصيح، وأنهم كانوا يفهمون ليخيل إليهم أنهم أوتوا حظًا من العلم يسمح لهم بتذوق الفصحى على أن فى السيرة مقامات تتطلب هذا التفاصح من الناحية الفنية، وهى مقامات التعالم التى توضع على ألسنة الأولياء والقضاة ومفسرى الأحلام، ومقامات القوة والتحدى فى النضال، فالعربية فى الأولى واجبة للتخييل بالعلم المحصل، وفى الثانية لأن الألفاظ الفصيحة أخشن وأجزل وأبعث على الهيبة والوقار.

وإذا كان التدوين لم ينقل إلينا صورة واضحة مضبوطة أو شبه مضبوطة للشعر الوارد فى السيرة، وما يصطنعه المحدث من وسائل صناعية فى التلفظ والتلحين. فإن ذلك التدوين لا يمكن أن يعطينا بيانًا واضحًا لما فيها من فصيح أو متفاصح.. ذلك لأن النقلة والناسخين قد مالوا بكثير من التعابير العامية التى لا فرق بينها وبين الفصحى إلا فى قليل من الحروف. ولكننا نستطيع بفضل ما سمعناه بأنفسنا أن نقرر أن السيرة عامية لحمًا ودمًا، والمعرب فيها إنما يرد على سبيل التعالم من المحدثين، والتخييل الفنى من الواضعين.. آية ذلك أن بعض النسخ المخطوطة، قد احتفظت بالسمات العامية التى يعدها الفصحاء خروجًا على قواعد الإعراب والإملاء ولا مشاحة عندنا فى أن السيرة الظاهرية قد تغلغلت فى نفوس العامة، واختلطت بتجاربهم اليومية، حتى إنهم يستشهدون بأمثال مشتقة منها.. فهم يقولون للرجل يستهولون عمله ويستنكرون صنيعه "يا له من جوان". والمعنى المراد أنه بعمله هذا شيطان مريد، أو يقولون إن فلانًا يصطنع "ملاعيب شيحه": أى حيلة، وما نستطيع أن نبين هل كانت هناك موارد أخرى لهذين المثلين وأشباههما غير السيرة الظاهرية ثم عفا النسيان عليها. وظلت الأمثال يحتج العامة بها، ويفتن أولئك وهؤلاء فى تفسيرها، وضمت القصص والأخبار بعضها إلى بعض حتى استقامت على النحو الذى نرى.. أم وضعت الحوادث أو نواتها، ثم استخلصت الأمثال منها.. مهما يكن الأمر فإن تفسير الأمثال

واصطناع الموارد لها، عمل من أعمال السيرة. والباحثون فى نشأة المثل السائر وتطوره يجدون فيها طلبتهم، كما أن البيانيين الذين يكلفون بدوران المجاز المركب وتحوله إلى الأمثال يشبعون فيها نهمهم.

***

ويحضرنا الآن ونحن فى ختام التعريف بالسيرة ووصفها وتحليلها، ما يذهب إليه بعض الباحثين من أن فن الملحمة أو الدرامة أو القصة، والسيرة ضرب منه، إنما ينشأ صيحة من الشعب على الطغيان والظلم. وأنك مهما أجلت بصرك فلن تجد الملحمة الشعبية أو الدرامة قد نشأت، إلا إذا أحس الشعب نفسه وتهيأ للنهوض. وكذلك الحال فى السيرة الظاهرية وغيرها من السير التى فر فيها الشعب من حاضره البغيض، ورسم منقذه من الطغيان والظلم ومخلصه من البدع والآفات، واستعاض من حرمانه بدنيًا الكنوز والنفائس، وتخلص من عجزه بما أشاع فى أبطاله من القدرة المعجزة على طىٍّ الزمان والمكان.

ولو أننا انتبهنا إلى هذه الآثار الشعبية فأحييناها وجعلناها دعامتنا فى نهضتنا الأدبية، لكان لنا قصص مرسل وآخر تمثيلى، يستمد وجوده من روح الشعب، وصميم التربة القومية، ولما استطاع أحد أن يتهم أدبنا بالعجز عن إبداع القصة، بل ما احتاج أدباؤنا إلى ارتداء ملابس غيرهم فى استعارتهم القوالب الأدبية الواردة إليهم.

الهلالية فى التاريخ

والأدب الشعبى

المحتوى

مقدمة

بقلم المرحوم الأستاذ الجليل أمين الخولى

قال "ابن الأثير" فى المثل السائر:

".. فينبغى لك أن تعلم أن "الجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة" "والدليل على ذلك أن الشاعر لم ينظم شعره، وغرضه منه رفع الفاعل، ونصب المفعول، أو ما جرى مجراهما وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن فى اللفظ الحسن، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة، ولهذا لم يكن اللحن، قادحًا فى حسن الكلام، لأنه إذا قيل جاء زيد راكب، إن لم يكن حسنًا إلا بأن يقال، جاء راكبًا بالنصب، لكان النحو شرطًا فى حسن الكلام، وليس كذلك، فتبين بهذا أنه ليس الغرض من نظم الشعر إقامة، "إعراب كلماته، وإنما الغرض أمر وراء ذلك، وهكذا يجرى "الحكم فى الخطب والرسائل، من الكلام المنثور" من ٨ ط المحروسة سنة ١٣١٢.

أحسبك - يا صاحب الأدب الشعبى - ستنكر علىَّ تصدير قولى بهذا النص، معتبرًا ذلك منى لونًا من الخشية فى مواجهة حقائق تقررت منذ زمن بعيد، حتى ما بقى مجال لشىء من خشية فى الجهر بها والدعوة إليها، والعمل على تأصيلها، وتقويم منهج الدرس على أساسها، وإحلال الأدب الشعبى محله من الدراسة الأدبية، وفاء بحقوق كثيرة، عقلية واجتماعية.

وفى الحق أن ليس هناك خشية ولا شبهها، فى الشعور بالواجب، أو فى العمل على أدائه. لكنها عبارتك فى التمهيد إذ تقول:

"وجدير بنا ونحن ندير القول حول الأدب الشعبى، أن نصحح خطأين شائعين، أولهما، ما يزعمه الزاعمون من أن المحتفلين بدراسة الأدب الشعبى إنما يريدون تغليب اللهجات العامية على اللهجات الفصيحة، وليس هذا بصحيح لأنهم إنما يدعون إلى دراسة الأدب الشعبى، كما يدرسون غيره من الآداب".

فذكرتنى قولتك هذه بما يثير أولئك الزاعمون مع زعمهم من تعلل بأمور اعتقادية، وتمسح بالكتاب الكريم، يخشون عليه كذا ويخافون كيت.. وما ينكرون بزعمهم هذا من سنن الحياتين اللغوية والأدبية.. فكان كل أولئك لافتًا إلى أن أورد هذا النص من قولِ ابن الأثير مذكراً بأشباهٍ له من قول الجاحظ، فى لحن الجوارى وجماله مع لحنه، ومن قولٍ لقدامة فى مثل هذا الشأن ليسمع أولئك الزاعمون: أن ملاك الأمر فى الأدب ليس من خصائص لغوية بعينها، وظواهر لفظية بذاتها، كالإعراب الذى هو أبرز طابع لهذه الفصحى وميزتها. وأن الأقدمين منذ عصر مبكر قد شعروا بذلك، بل حدثوا به وقرروه، فدلوا على أصل الشعور بسير التطور لا اللغوى الذى تخضع له اللغة كسائر الكائنات، بل الذى تتعرض له اللغة تعرضًا كبيراً لما فيها من شدة القابلية للتأثر، وفضل الحساسية المنفعلة بما حولها من نشاط الأحياء على سمعته وسرعته.

فكلمة ابن الأثير ومثيلاتها، من قول القدامى بفصاحة ما لا نحو فيه ولا إعراب، إنما تنفر عنك هؤلاء الزاعمين أن فى عملك تغليباً للعامية لتمضى راشداً فى درس هذا الأدب الشعبى، الذى شعرت بما فيه من المعانى الاجتماعية والفنية، التى لا أستطيع المضى فى الحديث عن بحثك له دون أن أزيد انتباه القارئ إليها، وأن أغتبط بما فيها من إقرار لأصول المنهج، التى آمنا بها معًا، وعملنا فى سبيلها معًا، وأسلمت شعلتها لك ولإخوة لك وأخوات كرام فى أقطار العروبة لترفعوها على الدهر مضيئة، منيرة، متقدمة، متوهجة.

فلقد قدرت وقررت، أن الأدب الشعبى، أو أدب العاديين أدل على البيئة من أدب الخواص وأشباه الخواص بعدما أكدت أن فهم البيئة أشد ما يكون لزوماً للفهم الأدبى،

والدرس الأدبى، والحكم الأدبى حتى ما يصح من ذلك شيء، إلا إذا قام على وصل الأثر الأدبى ببيئته المادية والاجتماعية التى ولد فيها، وترعرع فى كنفها.

وتلك واحدة من الدعائم، التى ينهض عليها منهج الأمناء فى الدرس، ويكون له ما بعده من تقرير إقليمية الأدب منهجًا مصححًا، قد نافحت عنه بحديثك عن مصطنعى البحث عندنا، ممن لا يعنيهم الوعى الواضح على فهم هذه الإقليمية الأدبية، وضرورة اتخاذها أصلاً علمياً للفهم الأدبى والدرس الأدبى، فذكرت أنهم لا يزالون، يمضون على منهجهم القديم الساذج فى النظر إلى رقعة المتكلمين بالعربية على أنها وطن واحد متجانس الخصائص والصفات، وأن الناس الذين يضطربون فى هذه الرقعة مقيمين ومنتقلين، وإن تبلبلت ألسنتهم وتباينت منازعهم وطبقاتهم، واختلفت قسماتهم وملامحهم، تضمهم أرومة واحدة. إلى نهاية تلك الدعوة الخاطئة، التى تابعت ما بدأنا من إصلاحها فكانت دراستك هذه متممة لطريقك فى التمكين لهذه الفكرة الإقليمية.

وأخرى من غاياتنا هى: تجلية الشخصية المصرية العقيدة واحترام شعورها بنفسها ووعيها لذاتيتها، والاعتماد فى ذلك على مزاج فنى، بادى الملامح بعيد الأغوار فى الكيان المصرى، تلوذ منه مصر بما يعصمها من الفوضى، ويعين طريق مستقبلها، فى الفن والحياة.. ودرسك لهذا الأدب الشعبى ليس إلا عملاً إيجابيًا فى الكشف الوضىء عن تلك الشخصية الخالدة. لمصر!

وثالثة من غاياتنا هى: أن يكون الأدب نشاطًا وجدانيًا مسعداً للفرد والأمة، فدرسك للأدب الشعبى خطوة موفقة فى توحيد العقلية العامة والذوق العام، توحيداً لقوى النزوع الديمقراطى المنشود، الملائم للكرامة الإنسانية، عن طريق تأصيل الديمقراطية الأدبية الفنية بوجدانها المشترك الذى تقدم عناصره الآداب الشعبية أكثر مما يقدمها غير تلك الآداب.

ورابعة من تلك الغايات هى: تصحيح المنهج الأدبى بعامة بما تقدم من فهم للتأريخ الأدبى والتأريخ العام، والفحص الأدبى وتأريخ الأثر وصاحبه.. و.. إلى كثير مما عرضت له فى هذه الدراسة للهلالية فى التاريخ والأدب.

وخامسة هى: تصحيح الاتجاه الجامعى فى الدراسات العليا، وبيان معنى التخصص الجامعى اللائق بالمستوى الثقافى اليوم.. حتى ليقف الجامعى ودراسته العليا كلها، وما يليها من نشاطه على موضوع يؤثره.. كما فعلت أنت فى الأدب الشعبى.

وسادسة.. وسابعة.. وما بعدها.. لا أطيل على القارئ بتعدادها بل أتركه يهتدى لها من سطور هذا البحث، ومما بينها أيضاً حسب طاقته.

***

ولقد كان فى البحث من الملاحظ ما أشرت إليه عند مناقشتك ولا أحسبك تداركت الكثير منه، فلأتركه للقارئ كذلك، راجيًا أن يقدر دائمًا: أن آخر ما يقال فى بحث أى باحث ليس هو آخر ما يقال فى أى موضوع مبحوث.. فالحياة تتقدم، والتخصص يعمق.. وفرق الزمن ـ كما اتفقنا ـ يجب أن يتحقق.. وإلا فالحياة لا تسير.

***

وأخيراً لا أريد أن أهديك شيئًا من الثناء، الذى قد يكون موضع اتهام. وبحسبى ثناء عليك، وعلى الجادين من زملائك إلى ساعة، وفى ساعات كثيرة أخرى أعيش فى رؤى سعيدة سامية، بين أشخاص نورانية تتراءى لى منكم معشر الأمناء الكرام، فى غير قطر من أقطار العروبة، وأنتم تتابعون فى الحياة ذلك الجهاد الفنى المسعد لأمتكم،

فـألوذ بعالم سـمـاوى روحانى أضـع مـعـه القلم، وأحبس اللسـان إذ لا يجـدان حينذاك مـا يقولان.

بل أشـعر أنى حـين لا تحمل يدى هـذا القلم سـأكون قـد خلفـتـه لأيد قـوية تحـمله وأنفس كريمة تجربه، وفية بالعهد الذى التقينا على الوفاء به للفن والوطن.

أمين الخولى

تمهيد

أخذت الدراسات الأدبية كغيرها من الدراسات تساير التقدم العلمى فأرسلت أنوارها الكاشفة فى كل مكان، واحتفلت بأدب المغمورين احتفالها بأدب المشهورين، واهتمت بما يصدر عن العامة اهتمامها بما يصدر عن الخاصة، واعترفت بأن للأميين أدبًا جديرًا بأن يكشف عنه وتدرس آثاره وتنقد روائعه.

وقد كان الدارسون إلى عهد قريب يحصرون اهتمامهم فى الأثر الأدبى يجيلون فيه النظر ليتبينوا خصائصه البيانية حيث اللفظ والمعنى، ثم أدركوا أن هذه النظرة قاصرة، وأنه لا سبيل إلى فهم هذه الأثر الأدبى فهمًا صحيحًا والحكم عليه حكمًا سليمًا يقدّر ما له وما عليه إلا إذا وصلوه بالبيئة المادية والاجتماعية التى ولد فيها وترعرع فى كنفها. والآثار الأدبية كسائر الآثار البشرية، بل كسائر آثار الحياة تتفاعل مع بيئتها فتتأثر بها وتؤثر فيها. والذى لا شك فيه كذلك أن عوامل التأثر بالبيئة أقوى جدًا من عوامل التأثير فيها. والذى لا شك فيه كذلك أن الأدب الشعبى، أو بعبارة أخرى أدب العاديين أدل على بيئته من أدب الخواص وأشباه الخواص.

وسار هؤلاء الدارسون فى سبيلهم قدمًا، فأفادوا من النتائج الباهرة التى توصّل إليها علم النفس فى إماطة اللثام عن مقومات الشخصية والتحليل النفسى والكشف عمًّا يدور فى اللاوعى أو العقل الباطن وتشريح الأحلام، حتى استطاعوا أن يضعوا أيديهم على الحلقة المفقودة التى تم بها وصل الأثر الأدبى بصاحبه المنتج له. وشواهد الأدب الشعبى أنفس من غيرها فى هذا المضمار لندرة ما فيها من التزويق اللفظى والتعقيد المعنوى والنفاق الاجتماعى.

ولم يغفل النقاد ما يقول به علم النفس من أن للفرد نفسية خاصة وهو بمعزل عن غيره، ونفسية أخرى وهو مندمج فى جماعة من الجماعات وأن كل جماعة، نظامية أو غير نظامية، مؤقتة أو دائمة، لها خصائص وسمات تميزها عن غيرها من الجماعات. فصحّ عندهم أن للجماعات أدبًا كما للأفراد، وأن الأدب الجماعى لا يقل فى الأصالة والدلالة عن الأدب الفردى. وهو إذا كان صالحًا فى ذاته للتذوق والنقد، فهو من ناحية أخرى وثيقة من أعظم الوثائق للباحثين فى علمى الاجتماع والإنسان.

وجدير بنا ونحن ندير القول حول "الأدب الشعبى" بأن نصحح خطأين شائعين. أولهما، ما يزعمه الزاعمون من أن المحتفلين بدراسة الأدب الشعبى إنما يريدون تغليب اللهجات العامية على اللهجات الفصيحة، وليس هذا بصحيح، لأنهم إنما يدعون إلى دراسة الأدب الشعبى كما يدرسون غيره من الآداب. ثانيهما، ما فهمه بعض المعترضين من أن الأدب الشعبى إنما هو أدب جماعى لا غير. وهذا مخالف للواقع لأن الأدب الشعبى يندرج فيه أدب آحاد وأفراد، كما يندرج فيه أدب جماعات وشعوب. ولعل خطأهم هذا يرجع إلى وقوفهم عند النسبة إلى الشعب. أو لعلهم عندما اطلعوا على بعض آثار الأدب الشعبى لم يجدوا ما يستطيعون به تمييز إنتاج الفرد عن إنتاج الجماعة، وهم فى ذلك معذورون، لأن الأدب الفردى الشعبى يترجم عن مشاعر عامة أكثر مما يترجم عن مشاعر خاصة. أو لعلهم فوق هذا وذاك مالوا إلى التعميم فى الحكم، لأن الأدب الشعبى هو الوحيد الذى يندرج فيه الأدب الجماعى.

وقد تعددت الوسائط التى تعمل على تسوية العقلية العامة والذوق العام، والتى تنزع نحو الديمقراطية الأدبية المنشودة فى التعبير، فهذه الطباعة الآلية والصحافة قد جدتا منذ أمد غير قريب فى نقل الأفكار والمشاعر والتجاريب بين الأجيال والطبقات، ولكن اعتمادها على الكلمة المكتوبة أو المحفوظة فى الطروس والأوراق جعل دائرة الإفادة منهما أضيق من أن تشمل الكيان الاجتماعى بأسره، ومن دلائل الخير أن الذكاء البشرى قد استنبط وسائط أخرى تعتمد على الصورة المباشرة أو الكلمة

الملفوظة التى لا يحتاج المفيد منها إلى تعلم الكتابة والقراءة. فأصبح المجتمع كله، أميين وغير أميين، يتذوق الفنون بعامة، والفن القولى بخاصة، ويستمتع بالجمال المعبر الذى كان وقفًا على الكاتبين والقارئين فحسب. وأغلب الظن أنه لن يمضى وقت طويل بالقياس إلى عمر البشرية حتى تزول الفوارق بين اللهجات ويندمج الأدبان. الشعبى وغير الشعبى، وها نحن أولاء نرى كثيرين من أدباء الخاصة ينشئون الأنواع الشعبية الأدبية، ينشد لهم المغنون ويتحاور بكلامهم الممثلون، أو يعمدون إلى الذائع من القصص الشعبى يشذبون أطرافه، ويسوون موضوعه، ويترجمون ألفاظه إلى اللسان الفصيح. كما أن عدداً من الأدباء الشعبيين قد ارتقى بفنه وصناعته، وزاوج بين مقتضيات الأدبين، فبهر العوام، وفتن الخواص.

ومهما يكن من شيء فمن العبث أن نفاضل بين الأدب الشعبى والأدب غير الشعبى، فكل منهما يصل إلى غايته بأسلوبه الخاص ولكل منهما طريقته فى التعبير. ولسنا نستطيع أن نقول إن أحدهما أفضل من الآخر، وكل ما بينهما من فرق ينحصر فى طرائق الإنشاء. فالأول شفوى قصد به إلى الإنشاد، والآخر مدون قصد به إلى القراءة، ومن ثمَّ زخر الأول بالخطابيات من جهر وإشارة، وزخر الثانى بالمحسنات التى تحتاج إلى كثير من التأمل والتفكير.

فالأدب الشعبى إذن هو القول الذى يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفراداً وجماعات. فهو من الشعب وإلى الشعب، يتطور بتطوره، وهو غذاؤه الوجدانى الذى يلائمه كل الملاءمة وليس ينفعه غيره. وهو يمتاز من سواه بسمات نجدها فى سائر أنواعه وأقسامه التى تتناقلها الأجيال. وتعتز بها المواطن والشعوب.

ولعل من المفيد، ونحن بسبيل الحديث عن الأدب الشعبى ودلالته على نفسية الجماعة، أن نستعيد نظرية الاسترجاع التى يقول بها علماء الحياة، فالإنسان وهو تاج الخليقة يحكى فى نشأته ونموه وتدرج حياته نشأة الحياة كلها على اختلاف صورها ونموها وتدرجها، والشعب الحى أو الجماعة الحية تختزن جميع الأطوار التى مرت بها

خلال العصور والأحقاب. وما من أثر من آثار الأدب الشعبى إلا وجدنا فيه رواسب نفسية واغلة فى القدم تعود إلى عهد العشائر البدائية فى العصر الحجرى وما قبله، وهو إلى جانب الروايات العملية فى الآثار والنقوش أصدق فى الدلالة على نفسية الشعب من الوثائق والأضابير وروايات الإخباريين وأصحاب الحوليات والتواريخ.

وكنا مذ فرغنا من بحثنا الأول الذى تقدمنا به إلى الجامعة فى "سيرة الظاهر بيبرس" الشعبية، نعتقد أن الفكرة الإقليمية فى الدراسات الأدبية والفنية قد أصبحت لها المكانة التى تستمتع بها فى علوم البيئة والحياة. ولكنا للأسف الشديد رأينا فريقًا من الباحثين عندنا لا يزالون على منهجهم القديم فى النظر إلى رقعة المتكلمين بالعربية على أنها وطن واحد متجانس الخصائص والصفات، وأن الناس الذين يضطربون فى هذه الرقعة، مقيمين ومتنقلين، وإن تبلبلت ألسنتهم وتباينت منازعهم وطبقاتهم، واختلفت قسماتهم وملامحهم، تضمهم أرومة واحدة ولم يصبهم فى طرائق الفكر والشعور تبدل أو تحوير خلال العصور والأجيال، فآثرنا أن نتابع طريقنا فى التمكين لهذه الفكرة الإقليمية من ناحية، والعمل على مسايرة النهضة القومية الديمقراطية من ناحية أخرى، فأخذنا هذا المثال الشعبى الجماعى وهو: "الغزوة الهلالية" لنقصَّ أثره فى مرحلتى الإنشاء والتذوق، ولنتبين مدى ما أصابه من التغير فى كل بيئة حل فيها حتى استوى على صورته الباقية إلى الآن.

وهذا التشبُّث بالأدب الشعبى المصرى، وهو موضوع واحد كما نرى، وإن اختلفت صورة الدراسة فيه، انتخابًا وتطبيقًا، يتفق مع ما نتمثله من التخصص الجامعى، فهو أولاً وقبل كل شىء احتفال بجانب من الجهد البشرى يوقف المرء عليه جهده كله ويعيش من أجله وحده، يكشف عما خفى من نواحيه، ويجلو ما غمض من أوابده، ويصحح الأخطاء العالقة به، ويكمل الناقص من جوانبه. وهذا ما درج عليه الجامعيون الغربيون حتى ليعرف العالم منهم بتخصصه الذى أصبح حجة فيه لا يقتحم على غيره ما أخذ به من فروع المعرفة الأخرى، ولا يقتحم عليه غيره، فضولاً وادعاءً، ما أفنى عمره فيه. ومن

أسف أن بعض المتخرجين فى جامعتنا الوليدة لا يلتزمون موضوعًا يتخصصون فيه. وليس يشفع لهؤلاء أنهم يحصرون بحثهم على أدب العرب أو تاريخ الإسلام أو حضارة الغرب، فقد كان الأجدر بهم والأجدى عليهم وعلى الدرس والبحث جميعًا، أن يوقفوا جهدهم على جزء واحد ومسألة واحدة محدودة من تلك الموضوعات "الإنسيكلوبيدية" الشاملة، كما أن هذا التخصص الجامعى يجب أن يحتفل أول ما يحتفل بالبيئة المصرية والتراث المصرى، فمن الظلم لأمتنا وذواتنا أن ننقل ملكاتنا ونبذل جهودنا شرقًا وغربًا، وأن نمد أبصارنا وبصائرنا شمالاً وجنوبًا، وميدان الدراسات المصرية لا يزال فى حاجة إلى العقول الراجحة المقوِّمة، والنفوس الواعية المتذوِّقة والأوروبيون والأمريكيون ينهضون بالعبء عنا، إما سعيًا وراء الحقيقة فى ذاتها، أو تحقيقًا لغرض دينى أو سياسى.

وعنوان البحث وهو "الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى" يحدد موضوعه كل التحديد، فهذه الثنائية الظاهرة عليه مدعاة، وإن اقتضت ثنائية سَتتبعها فى المنهج تيسيرًا للبحث، فالتاريخ والأدب صنوان لا يفترقان، بل إن الفلاسفة الذين يسلكون الأدب مع الفنون الجميلة لا يستطيعون ذلك إلا برده إلى مفهوم التاريخ. والآثار الأدبية الأصيلة نفسها وثائق تاريخية لا يرقى إليها الشك ولا يستغنى عنها المؤرخ البصير، وها نحن أولاء نرى الذين يؤرخون للاقتصاد فى عصرنا هذا يحتكمون فى فهم الإحصائيات والأرقام وأنماط العمل والإنتاج، إلى الرسائل والقصص وقصائد الشعر. وعكس القضية أصح من هذا وأجلى فى بيان ارتباط الأدب بالتاريخ، فالآثار الأدبية لا يمكن أن تفهم على وجهها الصحيح إلا على أساس من التاريخ، والحكم عليها والكشف عن وجوه الجمال أو القبح فيها لا يتم إلا إذا فهمت الظروف التاريخية التى كيَّفت أصحابها ودفعتهم إلى أن يصدروا ما أصدروا على صورته تلك.

ويرسم موضوع البحث منهجه رسمًا دقيقًا لا يمكن أن يحيد عنه. فالتاريخ المنشود ليس كسائر التواريخ التى نعرض لها فى دراستنا يحتفل بدولة أو وطن أو

حقبة من الزمان طالت أو قصرت، ولكنه يتحدث عن جماعة بشرية من حيث هى جماعة، متبلورة فى نشأتها ونموها ونقلتها. وهذا الضرب من التاريخ هو ما يمكن أن نطلق عليه "التاريخ الجماعى" للتفريق بينه وبين "التاريخ الاجتماعى"، فالأول يتصور الجماعة كائناً واحداً أو موحداً والثانى يتصورها فى علاقات أجزائها بعضها ببعض، والبون بين الاثنين بعيد. وهذا المنهج يؤثر النواميس العامة ويهمل البواعث الفردية والشخصية ويعالج ما قد يجنح إليه من التعميم برصد المشخصات النفسية لهؤلاء القوم فى مكانهم من الأقوام.

ولن يكون تطبيق هذا المنهج الجماعى دقيقاً إلا إذا تحدَّدت المصطلحات بحيث تدل على أوضاعها دلالة قاطعة. ومن الغريب أن الباحث فى الاصطلاح لا يجد معجماً عربياً يهديه، أو معجماً عربياً له القدرة على الوضع والاستعمال جميعاً.

وقد استأنسنا بأحدث ما وقع بين أيدينا من المعاجم المختصة لتوضيح الفروق بين مختلف الدلالات[1].

ومنهجنا فى الجانب الأدبى إنما هو منهج النقد الفنى وهو مغاير بعض المغايرة لما سبق أن عالجنا به "سيرة الظاهر بيبرس" لأن دراستنا وتجاربنا قد جعلتنا أكثر قدرة على التحصيل والتذوق والحكم، ونحن من القائلين بالتعبيرية فى الفن وهذا القول يميل بنا عن النظرية الصناعية الآلية التى تحتفل بالصورة الفنية والأثر الأدبى بمعزل عن كل شىء آخر، والتى تقطع أوصال الصورة لتتبين علاقة الجزء بالجزء، أو الجزء بالكل، وهى تقتضينا كذلك أن نتعرف إلى المنشئ وأن نرصد مدى المطابقة بينه وبين ما أنتج من صور التعبير، ثم نتخطى ذلك على مرحلة أخرى فنقيس انعكاس صور التعبير هذه فى نفس المتذوق. وهذان المقياسان هما اللذان نعرف بهما ما نريد من وجوه الجمال والقبح فيما نحن بسبيله من أثر قولى.

---

(١) Dictionary of Sociology المكتبة الفلسفية، نيويورك سنة ١٩٤٤.

وما من ريب فى أن صفة الجمالية فى المنشئ والمتذوق على السواء قد وعرت طريقنا، وكادت تجعل تطبيق المنهج متعذراً لولا ما بذلنا من جهد فى الدرس والتأمل، أضف إلى ذلك أن المنشئ كثيراً ما يجنح إلى التذوُّق والمتذوِّق إلى الإنشاء وهذه سنة الأدب الشعبى، يختلط فيه الأمر حتى ليتعذر عليك تبين القائل من المستمع.

الكتاب الأول

الهلالية فى التاريخ

الباب الأول

في العصر الجاهلي

اصطلح أكثر الناس على أن يفهموا من "الجاهلية" ما يقابل المعرفة، وهو معنى يغلب عليه النظر الديني، ولكننا نميل إلى إعادة مدلوله من المعنى الاصطلاحى إلى المعنى اللغوى الأول، ونفهم منه ما يقابل الحلم لا ما يقابل العلم، أى ما غلظ وما خشن وما قسا[١] . ومن ثم فهو يدل على نوع من الحياة أو طور من الثقافة تغلب عليه الخشونة وشظف العيش.

ولا نريد أن نتبلبل فى تحديد هذه الفترة، كما فعل القدماء، فنجعل الأنبياء معالمها، ونذهب إلى أنها كانت فيما بين آدم ونوح[٢]، أو بين نوح وإدريس[٣] . أو نوح وإبراهيم أو ما بين موسى وعيسى، أو ما بين عيسى ومحمد[٤] ذلك لأننا نقصر بحثنا على الجاهلية العربية دون سواها، بل على جاهلية فريق بعينه من الأمة العربية، مما يجعلنا نميل إلى القول بأن الجاهلية هى الفترة التى سبقت الحضارة مباشرة، ولا جناح علينا فى أن نجعل خاتمتها هى الدخول فى الإسلام عندما تداعت القبائل العربية

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية، مادة "جاهلية" (الترجمة العربية).

(٢) الألوسى، بلوغ الأرب، ج١، ص ١٥ .

(٣) الطبرى، تاريخ الأمم والملوك، ج١، ص ٨٣ .

(٤) الألوسى، بلوغ الأرب، ج١، ص ١٥ .

إلى الوحدة الشاملة وكونت أو كادت تكون أمة ذات مقومات متجانسة، وإن احتفظت بعض عناصرها بآثارها من العهد القديم.

وسواء عندنا أصحت هذه الأنساب التى تجمع أو تفرِّق بين الأسر والعشائر والقبائل العربية فى الأصل الجاهلى أم لم تصح، فإن الذى لا شك فيه أن فكرة الأصل المشترك لكل جماعة عربية، كبرت أو صغرت. هى التى كانت تصوغ حياتها وتكيِّف تاريخها وتملى أيامها فى حدود الضرورة الطبيعية، التى تدفع الناس إلى الاجتماع على مدافعة الشر أو الافتراق على الاستئثار بالخير. وكلما استفحل الخطب واشتدت النازلة طلبوا أصلاً أبعد من أصلهم القريب يجمع ما تفرَّق من أشتاتهم ويقوى ما انفصم من أحلافهم.

ولم يكن الهلالية الذين عرفوا فى التاريخ، وكان لهم هذا الأثر القوى فى كل بقعة حلُّوا فيها، قبيلة واحدة يجمعها أب واحد، وإن غلبت عليها "هلال" وإنما كانوا أخلاطًا من القبائل بينهم "سليم" الذين لا تقل شهرتهم عن الهلالية إن لم تزد، والذين لا يمكن أن يذكر الهلالية دون أن يذكروا[1]، ومنهم غير أولئك وهؤلاء ممن يجتمعون وإياهم على أصل عريق، هو "قيس عيلان" كانوا يتعارفون باسمه ويتنادون باسمه ويستغيث بعضهم ببعض باسمه أيضًا.

ولسنا نستطيع أن نتعرَّف على هؤلاء الهلالية ومن حالفوا، إلا إذا بدأنا من هذا الأصل المشترك الذى كانوا يؤمنون بانحدارهم جميعًا منه، والذى كانوا كلما تفرَّقت كلمتهم أو تناءت ديارهم التمسوا الوحدة فيه. ولا يعنى الباحث أن نؤمن معهم بهذا الأصل المشترك أو أن يشك مع العلماء المحدثين، ما داموا قد وجدوا أنفسهم عليه وتصرفوا فى حياتهم على هديه والاستمساك به.

---

(١) ابن خلدون، كتاب العبر، ط بولاق، ج٦، ص١٢ وما بعدها.

ولنبدأ إذن البحث بقيس عيلان، وما يعنينا بطبيعة الحال أن نوفق أو نفرق بين قيس عيلان أو قيس عيلانة أو قيس بن عيلان[١] ودلالة هذا أو ذاك التذكير أو التأنيث وأهميته فى علم الإنسان ولكن الذى يعنينا، وهو ما يكاد يكون من المجمع عليه عند القدماء، أن عرب الشمال كلهم، أو بعبارة أدق، أن مضر كلها ترجع إلى أصلين اثنين هما: خندف وقيس عيلان[٢]، ونحن نضرب صفحًا عما يقال عن خندف من أنها زوج إلياس أو غير زوجه، وأن ولد إلياس جميعًا إنما يرجعون إليها حتى عرفوا بها، وقيس عيلان فى المشهور هو قمعة بن إلياس بن مضر[٣].

وقيس عيلان كسائر الأسماء التى تطالعنا بها كتب الأنساب أو روايات الأيام، لا يمكن أن نستخلص له شخصية مستقلة قائمة برأسها لها ملامح نفسية واضحة الدلالة. وكل ما يستخلص من هذه الأعلام دلالتها على جمع من الناس يربط بينهم اعتقاد راسخ بالانحدار من صلبه والاشتراك فى القرابة عن طريقه. أما ولده ـ كما تذهب على ذلك الروايات ـ فهم سعد وعكرمة وأعصر وعمرو وخصفة. وبعض النساب يزعم أن عكرمة هو ابن خصفة، وأعصر هو ابن سعد[٤] .

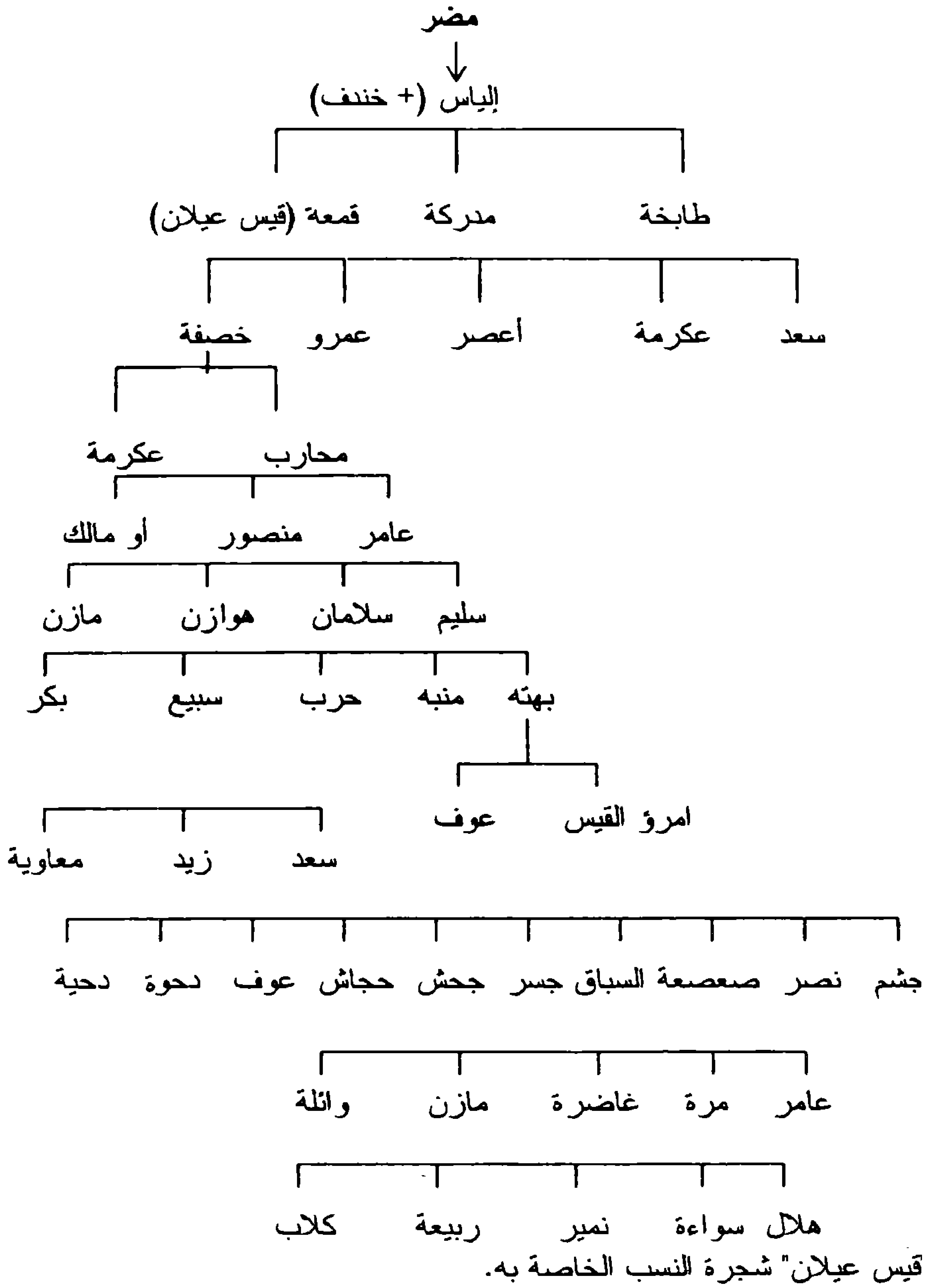
---

(١) ابن دريد، الاشتقاق، طبعة فستنفلد، ص ١٦٢؛ ابن خلدون ج٢، ص٣٠٥ .

(٢) ابن قتيبة، المعارف (القاهرة ١٣٥٢)، ص ٣٠؛ الطبرى، ج٢، ص ١٢٩٨، ١٩٢٩ .

(٣) ابن قتيبة، المصدر المذكور، ص٣٠ .

(٥) المصدر السابق، ص ٣٦ .



قيس عيلان" شجرة النسب الخاصة به.

وإذا تتبعنا شجرة النسب التى تعنينا فى موضوعنا بخاصة، فإننا نجد أن خصفة أنجب رجلين هما: محارب وعكرمة. وذكر بعض النسابة أن عكرمة هو ابن قيس ابن خصفة. ومن ولد عكرمة هذا منصور الذى نستطيع أن نعده الأصل المشترك الثانى للهلالية لأن منه هوازن وسليم اللذين يجمعان بطون الهلالية أو أكثر بطونهم.

وسليم عنصر من أقوى عناصر الهلالية، وإن كان إطلاق الهلالية عليهم توسعًا ومجازًا، لأن سليمًا أعرق من هلال، كما أنهم كانوا من أغنى القبائل العربية مالاً وأخصبهم أرضًا وأوفرهم عدداً. ومن قبائل سليم بنو حزم وبنو خفاف وسماك ورعل وذكوان ومطرود وبهز وقنفذ ورفاعة وعصية وطفر وبجلة وحبيب وابن مالك وبنو الشريد وبنو قتيبة[1] وقد خرجت بجلة من بنى سليم وصارت فى بنى عقيل. ويذكر المعنيون بالأدب وتاريخه، بنى الشريد وهم بيت من سليم، لأنه أنجب الخنساء أشهر شواعر العرب الجاهلية.

وقد أثر عن هوازن أخى سليم، أن ولده أربعة هم: بكر وسبيع وحرب ومنبه. ولا عقب لسبيع وحرب على المشهور. ويعنينا من الاثنين الباقيين بكر لأنه أعقب سعداً وزيداً ومعاوية. وتذكر الروايات أن معاوية قتل أخاه زيداً، وهو أول من فدى بالإبل. وكان معاوية بن بكر كثير الولد، ولكن أشهر أبنائه هو صعصعة، ولعل شهرته ترجع إلى ابنه عامر[2].

وقلما يظهر عامر بن صعصعة بالقياس إلى غيره علمًا على قبيلة قائمة برأسها، ولكنه يظهر بصفة عامة علمًا على عدد من القبائل تنسب إلى مجموع هوازن. ومن

---

(١) ابن قتيبة، المصدر المذكور، ص ٣٨ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٩ . تصعصع القوم: تفرقوا؛ ابن دريد، الاشتقاق، ص ١٤٧، والصعصعة هى الحركة، الجلبة؛ لسان العرب، ج١٠، ص ٦٧ .

عامر. مرة وغادرة ومازن ووائلة وسلوب وكلاب ونمير وقشير وربيعة وسواءة وعقيل(١). ويتفاوت مكانهم من الأصل العامرى المشترك قوة وضعفًا، وأخص من يذكر من ولد عامر، "هلال" الذى عرفت باسمه سائر القبائل التى هزت الدول الإسلامية فيما بعد هزًا عنيفًا، وغيرت من أوضاعها. وقوضت بعض نظمها وتقاليدها.

وهذه الأنساب على ما نرى عبارة عن حلقات قليلة غير مرتبطة فى سلسلة قصيرة لا يمكن أن تدل على سياق زمنى متصل أو على فترة تاريخية معينة، كما أنها لا تعطينا صورة صادقة أو مقاربة لشخصيات هؤلاء الأعراب الجماعية، فبعضها يشير - كما يذهب إلى ذلك بعض علماء الأنساب - إلى حقيقة الأمومة المتوغلة فى القدم، وبعضها يشير إلى كائنات طوطمية غير ذات وضوح(٢)، وربما كانت كذلك فى الأصل. ولكنها فى الفترة التى نحن بسبيلها لا تدل على شىء له قيمته، فأسماء النجوم والكواكب مثل "هلال" موجودة فى قيس وجودها فى غيرها، بل هى موجودة فى العرب النزارية وجودها فى القحطانية وأسماء الحيوان وصفاتها من هوازن(٣) وكلاب شائعة بين القبائل العربية جمعاء إذن. فلننتقل مسرعين إلى الهيئة المكانية نلتمس فيها بعض المشخصات الواضحة المؤثرة فى حياة هذه الجماعات والتى تطبعهم بطابعها القوى الذى لا يخلصون منه حتى ولو فارقوها أمدًا غير قصير.

ويكاد يكون من المتعذر أن نحدد ديار كل مجموع من القبائل على وجه التحقيق الدقيق، ذلك لأن قانون الحياة البدوية فى الجزيرة العربية كثيرًا ما كان يضطر إلى الارتحال من مواطنها وانتجاع مواطن أخرى. ولم تكن هجرة هؤلاء البدو دائمًا أبدًا كهجرة الطير فى مواسم طبيعية بعينها من موضع بعينه إلى موضع بعينه والعودة إلى

---

(١) ابن دريد، الاشتقاق، ط فستنفلد ١٨٥٤ س ١٧٨؛ ابن قتيبة، المصدر المذكور، ص ٣٩ .

(٢) محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة، ١٩٣٧؛ م ص ٦١ وما بعدها.

(٣) الهوزن: اسم طائر والجمع هوازن. ابن دريد، الاشتقاق، طبعة فستنفلد، ١٨٥٤، ص ١٧٧ .

الموضع الأول وهكذا... فكثيرًا ما تجاوز طلب الغيث وانتجاع الكلأ وتقطعت بهم – عامدين أو غير عامدين – أسباب العودة إلى ديارهم. ومن ثم اتسعت الدائرة على الباحث فى نجوع هذه القبائل ومنازلها واختلطت الروايات عليه، وليس من سبيل يصل فيه إلى شيء راجح إلا بتتبُّع مختلف الروايات تتبُّعه للأنساب سواء بسواء.

وتتشعَّب المسالك على الباحث فى ديار قيس، فإن القصص تزعم أن موطن قيس الأصلى هو "تهامة"[1]، ثم انتشروا فى العصر الجاهلى، وإن لم يكن ذلك قبل الإسلام بأمد طويل فى رقعة متسعة من الأرض أواسط الجزيرة العربية وشماليها. وأقامت جماعات منهم فى الشمال الشرقى والجنوب الشرقى من مكة. وتفرقت أخرى فى مشارف نجد ومواضع من الحجاز واليمامة. وبلغوا البحرين وشاركوا فى مملكة الحيرة اللخمية ووصلوا إلى العراق[2].

وتضيق الرقعة قليلاً عندما تنظر فى منازل سليم، فقد انتشروا على حدود نجد والحجاز تتاخمهم من ناحية الشمال المدينة ومن الجنوب مكة. وكان إلى شرقيهم ديار بنى عمومتهم من القيسية. وظلوا فى مواضعهم هذه لغناها، ففيها نجاد بركانية كثيرة المناجم وتلال معشوشة وواحات نضرة. ومن أشهر مواضعهم: الربذة وفران ومعدن البرم، وصفينة، والسوراقية، وذو سويس عصنان واله، والصليب، وعماية وقلح والأباتر، وجواد (وهو موضع رمل) والعرجاء شوان، وكفف. وتطيب فى أراضيهم أشجار الفاكهة من نخيل وموز ورمان. ومن دلائل النعمة فيهم خيلهم الفارهة. وقد كانوا يتحكمون فى الطريق إلى المدينة وشعاب نجد والسبيل المؤدية إلى الخليج الفارسى، حتى آثر يهود المدينة وتجار مكة ومن إليهم، التحالف معهم طوال العصر الجاهلى تقريبًا. وكثير من أسماء المواضع التى يتألف منها موطن سليم مركبة يدخلها لفظ "معدن" إشارة إلى

(١) البكرى، طبعة فستنفلد، ص ٥٧؛ ياقوت، مادة تهامة، ج١، ص ٤٦٣ وما بعدها.

(٢) الطبرى، ج١، ص ١٩٦٨؛ المسعودى، طبعة بربية ده مانيار، مروج الذهب، ج٥، ص ٦٥ .

وفرة المناجم فيها وبخاصة مناجم الذهب والفضة فى العقيق والمحيرة وغيرهما.

وقد تفرقت هوازن فى نجد على حدود اليمن وشرقى الحجاز بالقرب من مكة.

ومن المواضع التى تنسب إليهم: أملح وعدس المطاحل والدردا والضبعان وفيف الفحلتين وفيف الريح.

ومن أوديتهم: أوطاس ولبية.

ومن مياههم: ذو الحليفة وتِيان أو ثَيان.

ومن جبالهم: المضيح.

وكان بنو عامر ناحية الشمال جيران قبائل أخرى من هوازن وسليم وانتشروا فى اليمامة. وكانوا إلى الجنوب جيران ثقيف وبلغوا تثليث بل ونجران. وبلغوا أيضًا البحر الأحمر ناحية الغرب.

وكانت منازلهم تنسب بصفة عامة إلى بنى عامر دون تحديد لمواضع كل قبيلة.

ومن أوديتهم: يدى ودارا وركبة.

ومياههم: الجف وأمرَّه والنسار.

ومن جبالهم: عازمة والعس وجبلة وقبائل والمذنب ونيل وواسط وجراح.

أما بنو هلال فكانوا كأحلافهم يعيشون فى نجد على حدود اليمن أيضًا ومن منازلهم: العبلاء وبريك ودوس والفتق والقريحة وغروش ومران (وهى مدينة عامرة كثيرة الآبار يجود فيه النخيل ويطيب القمح) وصريحة أو ضريحة وعكاظ (التى غلبوا عليها فيما بعد).

ومن أوديتهم: جلذان وزبية (وقيل رنبة) وتربة بالقرب من مكة وهى غاية فى الخصب، ويشاركهم فيها ضباب وعامر بن ربيعة.

ومن جبالهم: بين (مع بحيرة النقاع) والقفا وبيشة.

وانتشرت هذه المنازل متفرقة متناثرة وقد تحكمت في وجودها الظروف الطبيعية، من بئر تستخرج منها المياه الجوفية سقيًا وريًّا، إلى وادٍ خصيب ينبت الكلأ، ومن واحة مشجرة إلى منجم يلتمس فيه الذهب والفضة، تكتنفها المغاور من كل مكان وتقطعها البوادى عن يمين وعن شمال.

ونحن على الرغم من هذا العرض نجد شيئًا من العسر في استخلاص المشخصات البيئية التي تفرق بين الجماعات وتكسب كل جماعة صفات بارزة تدل عليها. ذلك لأن المظاهر الطبيعية في ديار الأعراب تكاد تكون راتبة متشابهة، ومنازل كل قبيلة أو مجموع من القبائل تماثل إلى حد كبير منازل غيرها. وهم إن اختلفوا فإنما يختلفون باختلاف النجد والغور والساحل على كثرة النقلة وتداخل الجماعات وصغر الفترة التي ظهروا فيها، ولكننا نستطيع إذا أمعنا النظر أن نلحظ أن ثمة بقعة موحدة الخصائص - بالقياس إلى غيرها مما يجاورها - هي التي تتكاثف فيها ديار القيسية وبخاصة سليم وهوازن، وفيها عامر وهلال.

وهذه البقعة هي التي تتردد كثيراً كلما ذكرت هذه القبائل مجموعة أو مفرقة وهي التي تعرف باسم نجد. ولكننا يجب أن نحتاط في إطلاق الاسم لأن دلالته اللغوية القديمة جعلته يدل على كل مرتفع من الأرض في مقابل السهل أو البسيط، كما أن دلالته الفنية في الاصطلاح الطبوغرافي جد مختلفة اختلاف المؤلفين. فأنت ترى الاصطخرى وابن حوقل[1] يقولان إن نجدا يتألف جزؤها العلوى من تهامة واليمن. والسفلى من الشام والعراق. أو بعبارة أخرى الجزء الممتد من بلاد العرب بين اليمامة والمدينة. والذى يخترق الصحراء من البصرة إلى الخليج الفارسي. وابن خرداذبة[2]

(١) الاصطخرى في المكتبة الجغرافية العرب ج١، ص ١٤- ٢٦؛ ابن حوقل، ج٢، ص ١٨ .

(٢) ابن خردازبة، المسالك والممالك، ج٦، ص ١٢ .

يذهب إلى أن ننسحب على جميع البقاع بين العراق (العذيب) وذات عرق. وقدامة[1] يقرر أنها الأرض الممتدة من العراق إلى تهامة، أما الباهلى[2] فيذكر أنها الأرض التى تمتد خلف ما يعرف بخندق كسرى إلى الحرة. فى حين أن الأصمعى[3] يحددها بأنها الأرض الممتدة بين منخفضى وادى الرمة ومنحدر ذات عرق.

ويجب كذلك أن نحترز من هذه الأعلام الجغرافية المركبة التى يدخل فيها اسم نجد، لأن دلالتها أضيق مما يزيد، فنغض الطرف عما أورده الأصمعى[4] عن نجد برق (فى اليمامة) ونجد عفر ونجد كبكب (بالقرب من عرقات) ونجد مريع (فى اليمن) وعما ذكره البكرى[5] عن نجد اليمن وعما أضافه ياقوت[6] كنجد الحجاز ونجد ألوذ (فى ديار هذيل) ونجد الشرا. وعما عدده الهمذانى[7] من نجد حمير ونجد مذحج وما إلى هذا السبيل.

ومن الخير أن نلتفت التفاتة خاصة إلى ما ذهب إليه الهمذانى من تقسيم الهضبة العربية إلى "النجد" أو بعبارة أخرى، نجد العليا وهى التى كانت تضم فى أيامه كورة جرش بليدة بيميم[8] وأرض نجد أو نجد السفلى وهى التى تؤلف

---

(١) قدامة، كتاب الخراج، المكتبة الجغرافية العربية، ج٦، ص ٢٤٨ .

(٢) ياقوت، معجم البلدان، ج٨، ص ٢٥٣ وما بعدها.

(٣) ياقوت، معجم البلدان، ج٨، ص ٢٥٣ وما بعدها.

(٤) ياقوت، ج٤، ص ٧٤٥ .

(٥) البكرى، المعجم، طبعة فستنفلد ١٨٧٦، ١٨٧٧، ج٢، ص ٢٠٢، ٢٠٧، ٥٧٤، ٦٢٧، ٦٣٧ .

(٦) ياقوت، المعجم، طبعة فستنفلد، ج٦، ص ٧٣٨، ٧٤٥ ـ ٧٥١ .

(٧) الهمذانى، صفة جزيرة العرب، طبعة مولر، ليدن ١٨٨٤ ـ ١٨٩١، ص ١٥٥ .

(٨) الهمذانى، المصدر السابق، ص ١ وما بعدها، و٣٦ وما بعدها.

مع الحجاز والعروض أواسط الجزيرة العربية[1] وهي التي تعنينا في بحثنا هذا بخاصة.

وأرض نجد هذه جزء من الهضبة الصحراوية تتألف من الأحجار الأولية تغمرها الرمال وتكتنفها جبال بركانية. أما مظهرها العام فبين السهل الأخضر والجبل الأجرد والبادية الصفراء. وليست بها أنهار بالمعنى الصحيح. فهي تعتمد في معظم وجودها على المياه الجوفية تستخرج من العيون التي يتراوح عمقها بين عشرين وثمانين قدماً. وقد تنبطح هذه العيون فتشبَّه بالمسايل والأنهار. وقد تجف أو تغور في مجرى أسفل فتتعرض الحياة حولها إلى التلف والهلكة، إلا أن يفر القادر على الحركة إلى مكان تستطلع فيه الإفادة ولو إلى حين. ومن ثم اعتمد الأحياء في هذه الأرض على مطر الصيف والشتاء، ويعرف أولهما بالموسمي، وهو الذي يبعث الحياة في المروج والمراعي التي صهرها القيظ، ويزود الثاني اليابسة بنضارة الربيع. ويفسر هذا الكلم المأثور: "سقى الله من ربيع وصيف"[2].

وكان في أرض نجد غاب مشجر مشهور كغاب شربة (جنوبي وادي الرمة) ووجرة وغيرها. ولعل الجفاف والسيل قد أتيا على معظمها وجوها قلَّب، يبرد إلى الجمد في الشتاء ويسخن إلى حد لا تكاد تطيقه الحياة في الصيف.

هذه البيئة الطبيعية المادية قد طبعت أولئك النجديين من هلالية وغير هلالية، بطابعها فجعلتهم كاسمهم أدنى إلى الجبليين بِسطة جسم وصلابة عود وقوة شكيمة، إلى كثير من الاستعلاء والنزوع إلى الاعتداء، مع قدرة على الحرمان وخصوبة في الإنجاب. ليست فيهم سهولة أهل البسيط من الأرض ولا لين جانبهم ولا دماثة خلقهم، قلما يعرفون الوطنية معرفة المستقر الآمن صاحب التراث المكين. وهم أهل عاطفة

(١) المصدر السابق، الموضع نفسه.

(٢) البكري، ج٢، ص ٦٢٧ .

تستبد بهم السورة إذا اعتقدوا فى شىء تشبثوا به آخر العمر، وتشددوا فى الدفاع عنه، وطلبوا إلى غيرهم أن يعتقدوا فيه راغمين.

ومن اليسير أن نلم بسيرة أهل الوبر هؤلاء، لأنهم كانوا يعيشون فى مرحلة ثقافية لما تبلغ الحضارة التى عهدناها فى الأمم القديمة، وكانوا متفرقين عشائر وقبائل وأحلافًا أساسها الأسرة. وقد لونت ظروفهم الطبيعية حياتهم وجعلت تاريخهم يقوم كله أو أكثره على الصراع بينهم وبين الطبيعة. وهذه المرحلة الثقافية هى التى يعرفها العلماء بالمرحلة الرعوية التى انتهى فيها الإنسان من تأليف الأنعام واستئناسها والاعتماد عليها فى جميع شئونه.

وإن نظرة واحدة إلى حركات هذه الوحدات الاجتماعية تفسر هذه الظاهرة وتجعل أولئك البدو أدخل فى علم الإنسان منها فى علم التاريخ الذى يحتفل بها أكثر ما يحتفل بالحضارات التى أقامتها أمم متماسكة، وخلفت آثارًا تدل على أوضاعها ونظمها ودواوين تسجل أيامها وحوادثها.

أما أيام العرب التى انتقلت بالرواية الشفوية قبل التدوين، والتى حفظت حروب هذه القبائل فإنها جد كثيرة، وأغلبها يتحدث عن معارك ومناوشات قليلة الأهمية بالقياس إلى ما كان يقوم بين الأمم القديمة من حروب، وكانت تدور فى جملتها على التناحر على البقاء بصورة من الصور.

وينبغى على الباحث فى أيام العرب أن يصطنع الحيطة، فقد تضاعف عددها، لأن الكثير منها سمى بأسماء البقاع والآبار والجبال وما إليها من الأماكن التى وقعت هذه الحروب عندها أو بالقرب منها، ونتج من ذلك أن الواقعة الواحدة كانت تنسب إلى أماكن مختلفة وتسمى بأسماء متعددة.

وتتشابه وقائع هذه الأيام ويكاد ينطبق الواحد منها على سائرها. والذى كان يحدث أن أفرادًا يتعاركون على موضع أو مال، أو يستنفرون دفعًا لإهانة أو طلبًا لثأر،

ثم يتسع الخلاف ويستفحل الأمر حتى يشمل القتال عشائر بأسرها أو قبائل بأكملها، ويتشابك الجمع وتستمر الواقعة فتتدخل قبيلة محايدة أو أمير حقنًا للدماء، إلى أن يعود الأمن إلى نصابه وتدفع الدية عمن قتل.

ولا بد لنا أن نشير هنا إلى الموضوع فى أوسع حدوده، وأن تذكر الحقيقة التى لا يرقى إليها الشك فى العصر الجاهلى، وهى اختلاف العرب بين شماليين وجنوبيين، أو بين عدنانيين وقحطانيين، أو بين نزاريين أو معديين أو قيسيين ويمانيين. فقد يشك العلماء فى صحة انتساب القبائل إلى هذه الأصول العامة، وقد يرتابون فى تفصيل هذا الخلاف، ولكنهم لا يستطيعون إلا أن يسلموا بوجوده على الإجمال. ولكن الأيام العدنانية القحطانية ليست بذات غناء فى الدلالة على ما نحن بسبيله من فعال القبائل التى تعنينا بخاصة.

وأيام الحلف القيسى العام كثيرة متشابكة[1] وقد تحدث عنها أبو عبيدة وعنه نقل أصحاب التواريخ والأخبار فأورد ابن عبد ربه الأيام القيسية الخالصة واعتمد النويرى عليه[2]. ومن المتعذر علينا أن نحقق هذه الأيام أو ترتيبها ترتيبًا زمنيًا. ويكاد يكون من المستحيل أن نتعرَّف على الأصل الصحيح لهذه الروايات التى يشيع فيها القصص ويغلب عليها الخيال.

ومن الخير أن نقسم الأيام المتصلة بالحلف القيسى العام إلى قسمين رئيسيين ما دامت الحياة العربية البدوية تقوم - كما قلنا - على عصبية الدم والقرابة، وما دامت نظرية الأصل المشترك هى محور وجودهم. وهذان القسمان هما: الأيام الخارجية التى تتصل بمحاربة عدو خارج الحلف العام. والأيام الداخلية التى تتصل بمحاربة فروع

(١) العقد الفريد، ج٣، ص ٤٤ وما بعدها.

(٢) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج٣، ص ٤٧ ـ ٩٣ .

هذا الحلف ووحداته بعضهم لبعض، مع بيان مواقف سليم وهوازن وعامر بن صعصعة وهلال من هذه الأيام.

وقد استعر الخلاف بين هذا الحلف القيسى وبين مجموعتين كبيرتين من القبائل تجتمعان وإياه فى الأرومة الأولى. فهما من عرب الشمال وتشتركان معه فى أب أعلى من قيس. أولاهما: مجموعة تميم، وثانيتهما: مجموعة كنانة. وكلتاهما تلتقى مع قيس فى شجرة النسب عند إلياس.

وانحازت سليم وهوازن وعامر إلى أبناء عمومتهم فى مدافعة هذين العدوين ولم يشذوا عن هذا الموقف فى جميع الأيام التى أثرت عن العرب الجاهليين، واشتهرت كل وحدة من هذه الوحدات الثلاث بأيام مشهورة عرفت بها وانتصرت فى معظمها، واشتهر بفضلها أو اشتهرت هى بفضل سيد من السادات أو فارس من الفرسان أو شاعر من الشعراء.

فهذه سليم تلتقى يوم "ذات الأثل"[١] ونلتقى مع كنانة "يوم الكديد"[٢]. ولعل أيام الفجار[٣] هى أشهر أيام العرب جميعاً. وقد سميت كذلك لأنها وقعت فى الشهر الحرام فعد خروجهم على السلم فيها فجوراً، وكانت بين هوازن من ناحية وبين كنانة من ناحية أخرى. واشتهر بنو عامر بن صعصعة فى قتال تميم وكنانة بأيام مذكورة منها "يوم السؤبان"[٤] ويوم "فيف الريح"[٥].

---

(١) العقد الفريد، ج٣، ص ٥٣ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥٥ .

(٣) المصدر السابق، ص ٧٧، ٧٨ .

(٤) المصدر السابق، ص ٥٦ .

(٥) المصدر السابق، ص ٧٣ .

أما الأيام الداخلية التى انقسم فيها الحلف القيسى العام على نفسه، فليس يعنينا منها ما اشتجر بين عبس وذبيان فى تلك المشاهد المعروفة بأيام "داحس والغبراء"[١] على شهرتها وتعدُّدها وكثرة ما لابسها وقيل فيها. ولكنا نلقى بالنا إلى ما كان بين غطفان من ناحية وبين مجموع هوازن وسليم من ناحية أخرى، وقد تأثر هذا النزاع الدموى بما كانت عليه القبائل من حلف وانقسام فتداخلت العلاقات وأفاد الأحلاف والخصوم على السواء من الإحن والثارات، فانحازت تميم إلى عدو هوازن وسليم وانقسمت غطفان على نفسها فى بعض المشاهد والأيام.

ولم يكن سليم فى هذه الأيام أقل شأنًا منها فى الأيام الخارجية وهى التى اشتهر فيها أبناء الشريد وغيرهم بالفروسية والشعر فى أكثر من مشهد. وحسبنا أن نذكر لها فى هذا المقام ثلاثة أيام: "يوم حوزة الأول"[٢] و"يوم حوزة الثانى"[٣] و"يوم عدنية"[٤] ويعرف كذلك بيوم ملحان.

وتتابعت الحروب بين غطفان وهوازن، أو بعبارة أدق، بين غطفان وعامر، وكانت غطفان تستعلى*عليها وتأخذ الخراج منها فثارت وظهرت عليها يوم النفراوات ويوم الرحرحان[٥]. ومن أيام عامر المشهورة، ولعله أعظم أيام العرب كما يقول صاحب العقد الفريد، هو "يوم شعب جبلة"[٦] الذى استغلت فيه جميع الإحن والسخائم، وهو امتداد

(١) المصدر السابق، ص ٤٩ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥٢ .

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٢ .

(٧) المصدر نفسه، ص ٥٤ .

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٥ .

(٦) المصدر نفسه، ج٣، ص ٤٦ .

ليوم الرحرحان. بيد أن أيام عامر مع غطفان وأحلافها لم تكن نصرًا كلها، فقد هزموا "يوم الرقم"[1] و"يوم النتاة"[2].

وإذا تحولنا إلى هلال الذى غلب اسمه على مجموع هذه القبائل والبطون فيما بعد، فإننا لا نستخلص له ولا لقبيله صورة واضحة. وليس من شك فى أن الهلالية كانوا يخضعون لناموس الحياة القبلية، وكل ما أثر عنهم لا يعدو ما أثر عن الأعراب بعامة من الانحياز إلى العصبية.

وقد دار بنو هلال فى المجال العام لهذه العصبية، فنحن نراهم كسائر العدنانية يكرهون القحطانية وكانت العداوة بينهم وبين الأزد مشهورة لمجاورتهم إياهم. من ذلك ذكره صاحب الأغانى وهو يتحدث عن حاجز الأزدى أحد الشعراء الصعاليك اليمانية فى العصر الجاهلى قال: "... اجتاز قوم حجاج من الأزد ببنى هلال بن عامر بن صعصعة فعرفهم ضمرة بن ماعز سيد بنى هلال فقتل فيهم وسبى منهم..."[3].

وانضوى بنو هلال كذلك فى الحلف القيسى وشاركوا فيما أسميناه بالأيام الخارجية، فنحن نراهم مع بطون أخرى لهوازن وعلى رأسهم ربيعة بن أبى ظبيان الهلالى سيد عامر بن صعصعة جميعًا، على بنى الليث من بطون كنانة وأخذوا أنعامهم، وكان ذلك قبل الصلح الذى تم بين قريش وكنانة من ناحية، وبين هوازن من ناحية أخرى بوساطة وهب بن معتب أمير بنى ثقيف من هوازن.

---

(١) العقد الفريد، ص ٥١ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٢ .

(٣) الأغانى، ج١٢، ص ٥٢ .

كما انحازوا إلى أبناء عمومتهم عامر بن صعصعة فى قتال بنى نهشل من تميم يوم الوتدة أو الوتدات، وقتل منهم ما يقرب من ثمانين رجلاً[١] .

ولم يؤثر عن بنى هلال فى كتب التواريخ والأخبار شىء له خطره فيما يتصل بالأيام القيسية الداخلية، ولكن الذى لا شك فيه أنهم ناصروا - متأثرين بعصبيتهم القبلية – بنى عامر وهوازن فيما استعر بينهم وبين غطفان من مشاهد وحروب.

والدارس لهذه الأيام، وإن تعذر عليه ترتيبها ترتيباً زمنياً، كما قدمنا، يستطيع فى يسر إذا تأملها مستعيناً بأخبار الأعلام الذين شاركوا فيها، شعراء وفرساناً من ناحية واهتدى بسيرة النبى صلوات الله عليه من ناحية أخرى، أن يستخلص الإطار الزمنى الذى حدثت فيه هذه الأيام.

فقد ذكر صخر بن عمر الشريد "يوم ذات الأثل"[٢] وهو أخو الخنساء التى عاشت حتى أدركت النبى - صلوات الله عليه - وكان لها مع السيدة عائشة - رضى الله عنها - مجلس وحديث، وامتد بها العمر فيما يقال إلى أيام معاوية بن أبى سفيان[٣].

أما أيام الفجار فلم تتعدً جيلين أو ثلاثة، ففيها ذكر حرب بن أمية والعنابس[٤]. وفى كتب السيرة أن محمداً صلى الله عليه وسلم حضر الفجار وهو حدث لم يتجاوز الرابعة عشرة على المشهور[٥]. ويذكر الإخباريون أن وقعة "فيف الريح"

---

(١) ياقوت، معجم البلدان، ط القاهرة، ص ١٣٢٣، ج٨، ص ٣٩٧ .

(٢) العقد الفريد، ص ,٥٢

(٣) المصدر السابق، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، طبعة ده غوى ليدن، ١٩٠٢، ص ١٩٧ .

(٤) العقد الفريد، ص ٧٨ .

(٥) العقد الفريد، ج٣، ص ٧٨، سيرة ابن هشام، طبعة بولاق ١٣٣٢هـ، ج١، ص ١٧٣ .

كـانت بعـد بعث النبى صلى الله عليـه وسلم بمكة وأدرك بعض رجـالهـا الإسـلام فأسلموا[١].

كما ورد فى يوم شعب جبله اسم سنان المرى[٢]، وترجع شهرته إلى ولده هرم بن سنان الذى تدخَّل فى حرب داحس والغبراء، وحسم الشر المتأجج بين عبس وذبيان، ودفع الديات عمن قتل من ماله الخاص، وهو الذى عاش الشاعر زهير بن أبى سلمى على الإشادة به. وليس بخافٍ أن زهيرًا هو والد كعب الذى وفد على الرسول صلى الله عليه وسلم ومدحه وأخذ منه البردة المشهورة فى التاريخ[٣]. ولعل عامر بن الطفيل هو أشهر فرسان عامر بن صعصعة واسمه أكثر الأسماء دورانًا فى أيامهم. وقد وفد على رأس عامر وهوازن عام الوفود على الرسول عليه الصلاة والسلام بالمدينة وعز عليه أن يدخل فى الإسلام وهلك فى عوده إلى قومه[٤].

وإذن فلا يمكن أن تتعدى أيام العرب القيسية هذه كلها أو جلها قرنًا واحدًا قبل ولادة الدولة الإسلامية الأولى بالمدينة.

والمشخّصات التى أعطيت للأبطال والشعراء فى هذه الأيام لا تدل على خصوصية فردية تميّز صاحبها من غيره، ولكنها تدل على صفة من الصفات العربية البدوية، حتى أصبحوا عندنا المثل التى تدل على هذه الصفات والمحامد الشائعة بين جميع القبائل

(١) العقد الفريد، ص ٧٣ .

(٢) المصدر السابق، ص ٤٦ .

(٣) بانت سعاد، طبعة Bassct الجزائر ١٩١٠، ص ٩٠ ـ ٩١؛ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، طبعة دى غوى ليدن ١٩٠٣ (ومن العجب أن صاحبى السيرة ابن هشام وابن إسحق لم يذكرا شيئًا عن قصة هذه البردة).

(٤) سيرة ابن هشام، ج٣٨، ص ٣٨٠ وما بعدها.

والبطون، شمالية وجنوبية، تميمية وقيسية، سلمية وهلالية، فلا يمكن أن نستخلص منها ما يمتاز به قوم من قوم، أو ما تتفاضل به عشيرة عن عشيرة.

ولن نكون أسعد حظًا إذا نحن استخرجنا المعبودات الخاصة بكل جماعة. فقد روى صاحب تاج العروس أن سليمًا كانت تعبد صنمًا اسمه "ضمار"(١) كان يعبده العباس بن مرداس السلمي ورهطه، وأن هوازن عبدت صنمًا يدعى "جهار"(٢). ولعل أشهر هذه المعبودات هو "ذو الخلصة" قال الكلبة: "... كان مروة بيضاء منقوشة عليها كهيئة التاج وكانت بتبالة بين مكة واليمن على مسيرة سبع ليالٍ من مكة... وكانت تعظمها وتهدى لها خثعم وبجيلة وأزد السراة ومن قاربهم من بطون العرب من هوازن..."(٣) وفى هذه العبارة الأخيرة إشارة إلى هلال على وجه الخصوص.

وأخذت هذه القبائل القيسية وبخاصة بنو عامر بن صعصعة، فيما أخذ به العرب من تعظيم البيت العتيق بمكة، بل إنهم شاركوا قريشًا ما كان لهم من حرمة، ودخلوا معهم فى شعيرتهم وسموا وإياهم "الحمس"، أى الذين تحمسوا فى دينهم وتشددوا، وكانوا لا يعظمون شيئًا من الحل كما يعظمون الحرم فتركوا الوقوف على عرفة وهم يعرفون ويقرون أنها من المشاعر والحج(٤) .

وليس يستخلص من هذا كله إلا أنهم كانوا كغيرهم فى وثنيتهم، وإن فضلوا سواهم فبشىء من التشدد فى إقامة الشعائر.

---

(١) السيد محمد مرتضى الزبيدى، تاج العروس، ج٣، ص ٣٥٢ .

(٢) المصدر السابق، ص ١١٥ .

(٣) ابن الكلبى، الأصنام، ط دار الكتب المصرية ١٣٤٣هـ، تحقيق أحمد زكى باشا.

(٤) ابن دريد، الاشتقاق، طبعة فستنفلد ١٨٥٤، ص ١٥٣ .

وإذا انتقلنا إلى المجال اللسانى فسوف نجد أن هؤلاء الأعراب لهم لهجة دارجة إذا شئت، يتفاهمون بها فى حياتهم اليومية، إلى جانب تلك اللهجة الفصيحة العامة التى كانت بمثابة اللغة الأدبية أو الدبلوماسية بين سائر الجماعات فى الجزيرة العربية، وهى التى كانت مناط التفاهم فى المحافل والأعياد والأسواق العامة عندما تتداعى هذه الوحدات المختلفة أبداً إلى سلم دائم أو مؤقت فى مكان حرام أو أشهر حرم، ولكننا لم نصل إلى مدونات هذه اللهجة كما وصلت إلينا مدونات اللهجة الفصيحة العامة. وانحباس الجزيرة العربية عن الغرباء أمداً طويلاً لم يشجع العلماء الأنثروبولوجيين أو اللغويين على التقاط ما بقى فى ألسنة النجديين المحدثين من تلك اللهجة، وكل ما يستطاع أن يتبين الآن مستمد من القراءات أو الروايات المأثورة عن اللهجات، على قلتها بل ندرتها، وهو يفيد أن هؤلاء الأعراب كانوا من أفصح الناس لغة[١] وأنهم ظلوا كذلك أجيالاً مما يدل على أصالة أرومتهم العربية من ناحية وقرب لهجتهم من اللغة الفصحى من ناحية أخرى. والخصائص اللسانية التى احتفل بها اللغويون والنحاة لا تخص قبيلة بعينها من تلك القبائل، ولكنها شائعة بين سكان نجد أجمعين وهى خصائص صوتية ونحوية قيسية. فهم - مثلاً - ينطقون الهمزة، ولعلهم لا يزالون يفعلون ذلك إلى الآن، مجهورة من الحلق، وهم يميلون بها إلى العين إذا كانت فى أول الكلام، وإن لم يطرد ذلك قياساً فى جميع الأحوال. مثال ذلك أنهم قالوا أو يقولون "عَنْ وعَنَّ وعَسلَم وعَذَان" فى مقابل "أنْ وأنَّ وأسلم وأَذان" كما أن لهم جنوحاً إلى الإحالة والإشمام، فهم يقولون "نعلم وننطق ونستخرج" فى مقابل "نِعلم ونِنطق ونِستخرج" وينطقون "حبلى" بدلاً من حبلى" وينطقون "هو وهِى" (مع مد حركة الهاء وعدم تحريك الواو أو الياء) بدلاً من هو وهِىَ ويقولون لدُنه فى مقابل لدِنه[٢].

---

(١) الهمذانى، صفة جزيرة العرب، ص ١٣٦ وما بعدها.

(٢) للتوسع فى هذا الموضوع انظر: سيبويه، طبعة ترنبر ج٢، ص ١٦٨ وما بعدها، و٢٧٥ وما بعدها؛ الزمخشرى، المفصل، طبعة بروش، ص ٥٢٧، ٥٨٠، ٦٤٣، السيوطى، المزهر، ص ١٠٤، ١٠٩.

ومهما يكن من شيء فإن القبائل العربية البدوية كانت تمر فى تلك الفترة بما يشبه الانتقال من طور إلى طور. أو بتعبير آخر كانت فى ختام مرحلة التفرق تتداعى، واعية أو غير واعية، إلى الوحدة حتى إذا تبلورت نواة الدولة العربية الأولى فى المدينة كانت قبائل سليم وهوازن وعامر قد كثر عديدها واتسع نفوذها واشتد خطرها فأخذت تناضل عن استقلالها. وسنرى بعد ماذا تم بين هاتين القوتين، التى تدفع إحداهما إلى التكثر وتدفع الأخرى إلى التوحد.

الباب الثانى

فى العصر الإسلامى

مرت الوحدات القبلية العربية بالطور نفسه الذى مرت به سائر الحضارات القديمة فى نشأتها الأولى، ولم تكن القرى العربية الكبيرة كمكة والمدينة، وحدات مدنية كعواصم الأمم أو الدول المستقرة. ولكنها كانت إلى ذلك العهد بدوية المظهر قبلية الطابع، يتألف المجتمع فيها من أحياء أبوية القوام تربط بينها أسباب من قرابة الدم أو الجوار أو الولاء. وهذا النظام هو الذى كان يحدد كل ما يصدر عنها فى حرب أو سلم مجتمعة أو مفرقة، وهو الذى كان يرسم أخلاقها ويكيف سلوك أفرادها. وهى فى هذا كله لا تختلف عن النظام القبلى فى شىء، وإن كانت تدل دلالة واضحة على بوادر التحوُّل فى المجتمع العربى من الجاهلية الغليظة القاسية المرتحلة، إلى الحضارة الآخذة بأطراف من النعيم والاستقرار.

ونحن إذا أمعنَّا النظر فى تذبذب الجماعات العربية من التوحيد والشرك، مع ما قدمنا من افتقار المعبودات العربية إلى الدلالات الطوطمية، أو تأملنا فيما كانت تجيش به نفوس بعضهم من الرغبة الملحة فى بعث رسول عربى منها، فإنه لا يداخلنا الشك فى أن النزوع العام إلى التوحيد كان قد اتخذ سبيله إلى الظهور، وأخذ يقوى شيئًا فشيئًا لا يترك فرصة تمر إلا اقتنصها، تحقيقًا لهذه الغاية التى تنشدها النفوس الواعية وغير الواعية على السواء أحيانًا. وهذه سمة جديدة من سمات التحول، لا من البداوة إلى الاستقرار فحسب، ولكن من الفرقة إلى التوحد والاندماج أيضًا.

والقرآن الكريم، وهو الذى ينبغى أن ينتفع الباحث بما فيه من تطور الجماعات العربية، يجلو لنا هذا التحول ويفسره ويتتبع مداه ومراحله، فقد أطلق لفظ "الأعراب" على الجماعات المتبدية ليفرق بينها وبين الجماعات المقيمة والمستقرة، ورتبهم على درجات ثلاث من حيث الإلمام بالقرى أو مجاورتها أو الإيغال فى البادية. وهى تدل على درجات التطوُّر الجماعى. وإذا كان القرآن الكريم قد احتفل بموقف هؤلاء الأعراب من الدين الجديد ومقاومتهم له، فإن ذلك يعنى بالبداهة موقفهم من الدولة ومقاومتهم لها. والصورة المجملة التى أوردها، وإن رسبت الجماعة الجاهلية التى لما تدخل فى الإسلام، فإنها توضح الملامح العامة لنضال هذه القبائل فى سبيل الاحتفاظ بقوامها المتبلور من قديم.

وهكذا تكونت النواة العربية القومية الأولى فى المدينة - كما يقول أصحاب الطبيعيات - وبدأ نشاطها وشرعت توطد أركانها فى الداخل وتمد سلطانها فى الخارج. وكان من الطبيعى أن تناصبها الوحدات القبلية، المتحالفة وغير المتحالفة العداء دفاعًا عن ذاتيتها وذيادًا عن استقلالها احتفاظًا باستعلائها. والتوحد لا يمكن أن يتم سلمًا واتفاقًا، وهو إذا تم فأى الجماعات تسود وأى الجماعات تساد!! وهذه قيس عيلان تمد رواقها على القبائل ذوات العدد لا يمكن أن تسلم أو تسلّم إلا مكرهة، وقد كانت غطفان المرهوبة الجانب، وسليم المشهود لها بالشجاعة والإقدام، جارتين شديدتى المراس على هذه الدولة الوليدة، والمساس بإحداها قد يجر قيسًا كلها إلى الحرب، وفيها هوازن، وبينها وبين قريش الموتورة صلات وأحلاف، والمهاجرون قلة والأنصار من الأوس والخزرج يباعد بينهم وبين النزارية جميعًا نسب متوغل فى القدم وتفصلهم عنهم المصلحة ووشائج القربى.

ويبدأ الصراع بين هاتين القوتين ضعيفًا أول الأمر، ولعل كلاً منهما كانت تترقَّب فى حذر. واصطدمت الدولة وهى تقوم بوظائفها فى التدعيم والتوسع جميعًا بسليم، فأخذت تنوشها فى حيطة وأناة ولما يمض على قيامها عام وبعض عام. ولكن سليمًا

على عزتها وقدرتها وغناها كانت تؤثر العافية، ففى شوال من السنة الثانية للهجرة (وفى رواية أخرى فى المحرم من السنة الثالثة) بلغ رسول الله اجتماع بنى سليم على ماء لهم يقال له "الكدر" فاستخلف على المدينة ابن أم مكتوم[١] وجعل اللواء لعلى بن أبى طالب وسار إليهم، ولكنه لم يلق كيداً فعاد ومعه النعم والرعاء[٢]. ولم تكن الدولة لتقنع بهذا القدر من الغنيمة وهى تدرك أن خصومها لن يسكتوا عنها ولا بد لها من الظهور عليهم. فلم يكد رسول الله صلى الله عليه وسلم يستقر فى المدينة بعد هذه المناوشة حتى عاد فأرسل غالب بن عبد الله الليثى فى سرية أخرى إليهم فقتل فيهم وغنم منهم. وفى جمادى الأولى من السنة الثالثة أعاد الكرَّة عليهم لما بلغه من تجمعهم ببحران عند الفرع فاستشعروا الخوف وخشوا على أموالهم، فخلوا له الطريق ولم يلق منهم كذلك كيداً[٣].

ولكن النزعة الأعرابية – إذا صح هذا التعبير – أخذت تتحفز لأيام مشهورة، ففى مطلع السنة الرابعة، قدم المدينة أبو براء بن مالك بن جعفر ملاعب الأسنة سيد بنى عامر بن صعصعة، فطلب إليه النبى صلى الله عليه وسلم أن يدخل فى الإسلام فرفض واقترح عليه أن يبعث نفراً إلى أهل نجد فلعلهم أن يستجيبوا له، فبعث رسول الله صلى الله عليه وسلم سبعين رجلاً فساروا حتى نزلوا ببئر معونة من أرض بنى عامر وحرة بنى سليم فاستصرخ عامر بن الطفيل آل عامر فلم يروا أن يخفروا بأبى براء – على مألوف العرب – وقد أجار رسل النبى، فاستصرخ بنى سليم، عصية ورعل وزكوان، فأجابوه وأحاطوا بالمسلمين وقتلوهم عن آخرهم. وليس يقف جهد الباحث فى تطور الجماعات وهو يتتبع هذا النضال على مشاهد القتل والقتال، فإن من الأخبار

(١) المقريزى، إمتاع الأسماع، القاهرة ١٩٤١، ص ١١١، ١١٢؛ سيرة ابن هشام، ج٢، ص ٣٣١ .

(٢) سيرة ابن هشام، المصدر السابق.

(٣) ابن هشام (السيرة)، ج٢، ص ٣٣٣؛ المقريزى، ص ١١٢ .

السلمية ما هو أقوى من تلك دلالة. مثل ذلك زواج النبى بزينب بنت خزيمة المعروفة بأم المساكين فى رمضان من السنة الرابعة للهجرة[1]، فنحن نعلم أن النبى لم يكن يقدم على الزواج لذاته فحسب، وإنما كان يقدم عليه لغايات أخرى أبعد منه مدى، وما نظن أنه بنى بزينب هذه لمجرد الزواج، وإنما بنى بها ليتألف قلوب هؤلاء الأعراب الجفاة. وكتب السيرة وتراجم الصحابة تقطع بأنها من هلال. فهل معنى هذا أن هلالاً قد تكاثرت حتى أصبح لها من الخطر ما لسليم أو عامر.. أو أن رياسة عامر قد انتهت وقتذاك إلى أمير من هلال.. مهما يكن الأمر فإن الروايات والأخبار التى بين أيدينا لا تقطع بشىء فى هذا السبيل، ولو أننا سنرى بعد ما لهذا الحادث من أثر.

وكان من الطبيعى أن ينضم أفراد من تلك الجماعات المتبدية إلى الدولة النظامية وأن يزداد عددهم على الأيام، ولم تكن تلك القبائل لتستطيع أن تخلعهم من زمرتها، فقد قوى شأنهم بالدولة كما قويت الدولة بهم، حتى أصبحوا بمثابة رءوس الحراب المصوَّبة من الدولة إلى قبائلهم. من ذلك أن النبى صلى الله عليه وسلم أرسل فى غضون السنة السابعة بعد أن فرغ من عمرة القضاء، ابن أبى العوجاء السلمى إلى قومه بنى سليم، فما كان منهم، وهم الذين خفروا بالجوار فى يوم سابق، إلا أن يتجاهلوا ما بينه وبينهم من روابط القربى، فلقوه بما يكره وأصيب هو وأصحابه وقيل بل نجا وأصيب أصحابه[2].

وكلما قويت الدولة، أو قل كلما قوى الشعور بالوحدة زاد عدد الأفراد الذين ينضوون تحت لوائها، ثم اتخذ هذا الانضمام مظهراً آخر، فقد خضع لسلطانها كثير من العشائر ذوات المنعة. فرأت سليم على ما لها من العزة وما بينها وبين قريش من صلة أن من الحكمة وسداد الرأى أن تكف عن لجاج الخصومة، وأن تتقوى بالنبى -

(١) المقريزى، إمتاع الأسماع، ص ١١٣ .

(٢) ابن الأثير، الكامل، ج٢، ص ١٧٤، "المقريزى"، إمتاع الأسماع، ص ٣٤١ .

صلوات الله عليه وسلم - وأن تسهم فى غزواته، فكان لها ما أرادت وشاركت فى أعظم هذه الغزوات قدراً وأعلاها شأناً وهى فتح مكة، وذلك فى رمضان من السنة الثامنة للهجرة[1]. وظل بنو سليم على ولائهم للدولة العربية حتى أنهم حاربوا فى صفوفها ضد إخوتهم من بنى هوازن، ولعلهم أدركوا أن مقاومة هوازن هى المرحلة الأخيرة فى سبيل غلبة الدولة الجديدة على الجزيرة العربية كلها.

ولما كان منهجنا فى تتبع هذا التطور اجتماعياً خالصاً لا صلة له بالأخلاق إلا من حيث دلالتها على التحول، فليس من شأننا أن نستهجن أو لا نستهجن عملاً يصدر عن هذه الجماعة أو تلك. وما رأيناه من خروج سليم على العرف القبلى القديم الذى كانت له وظيفة إيجابية فى المحافظة على كيان البلورة الاجتماعية، إنما كان شارة من شارات الضعف فى الروح القبلية يؤذن بالانتقال إلى نظام آخر، وقد ساعد سليماً على أن تخطو هذه الخطوة الأخيرة خلقها العملى الذى اكتسبته بالإتجار إيثاراً للمنفعة على كل شىء آخر. وتصرفها فى كل مرة هو التصرف الذى تملى به بواعث الدفاع عن الذات والإفادة من الظروف فى وقت معاً.

ومن الدلائل على تصدع تلك الروح القبلية، العصبية إذا شئت، أن أفواج المنتظرين فى الدولة كانوا يقودون جنودها إلى مواطن إخوتهم وأبناء عمومتهم وذوى قرباهم، وقد مر بنا أن النبى صلى الله عليه وسلم تزوج من هلال فأثمر هذا الزواج بعض ثمراته، ذلك أن رسول الله صلى الله عليه وسلم عندما بعث بعمر بن الخطاب فى ثلاثين رجلاً إلى عجز هوازن بتربة، كان دليله من بنى هلال، وهم من بطون هوازن كما قدمنا فى الفصل السابق، وكانوا يسيرون الليل ويكمنون النهار ولكن هوازن، وهم من أعرق الأعراب جاهلية، ما إن سمعوا بخبر هذه السرية على قلة عددها، حتى هربوا[2]،

---

(١) سيرة ابن هشام، ج٣، ص ٢٣٣ .

(٢) الطبرى، طبعة ده غوى، ج١، ص ١٥٩١؛ ابن الأثير، الكامل، ج٢، ص ١٩٩ .

مما يدل أن الدولة كانت قد قويت وذاع صيتها بين البدو واشتد خطرها على القبائل.

ولا حاجة بنا إلى القول إن الدولة العربية الجديدة أحلت الدين محل العصبية فى بنائها الاجتماعى، وهو دين يحارب الشرك الطوطمى وغير الطوطمى، ويقسم الناس إلى آخذ به ومنكر له، ولكن العصبية المنهزمة لا بد لها من ضربة تقضى عليها القضاء الأخير، وهى التى تقوى ويشتد تأثيرها كلما قوى الخطر على كيان الوحدة الاجتماعية القائمة بها، بل إنها لتلتمس القربى فى الوحدات الأخرى عن طريق جد أعلى من جدها فى شجرة النسب. وهكذا تداعت هذه الوحدات الاجتماعية إلى الوقوف فى وجه هذا الخطر الداهم. ولم يعد أمام الحياة العربية إلا واحد من طريقين فإما الإبقاء على القبلية فى صورتها المتبلورة وإما إذابتها فى الدولة النامية.

وأحدث فتح مكة دوياً هائلاً فى الجزيرة العربية كلها، وتحفزت الروح القبلية القديمة للدفاع عن ذاتيتها، وسبقت هوازن الجاهلية غيرها فى هذا المضمار، وقد أدركت أن استقلالها يوشك أن يزول، فأجمعت أمرها على الزحف إلى مكة تحت إمرة مالك بن عوف، واجتمعت مع هوازن ثقيف كلها، وهم من سليم فى المشهور، ونضر وجشم كلها وسعد بن بكر وناس من بنى هلال، وهم قليل(١). ولعل زواج النبى منهم قد ألف قلوبهم كما سبق أن قدمنا، فأقعد أكثرهم عن قتاله، كما غاب عنها فلم يحضرها من هوازن كعب ولا كلاب. وأخذ الجمع بنصيحة أميرهم فساقوا معهم نساءهم وأطفالهم وأموالهم وهذا يشير إشارة قاطعة إلى أنهم إنما كانوا يدافعون عن الذاتية الجماعية. ولعلنا لو أحصينا جند الدولة الذين سار بهم النبى صلى الله عليه وسلم لملاقاة هذه الأحزاب وهم يبلغون عشرة آلاف رجل فى المشهور، لأدركنا مدى ما بلغته الدولة من قوة وسلطان. ولننظر فى أحداث هذا اليوم المشهور قبل أن نلم بالنتيجة التى

---

(١) الطبرى، طبعة دهغوى، ج١، ص ١٦٥٥؛ سيرة ابن هشام، ج٣، ص ٢٦٦، ٨٦٤ .

أسفر عنها. لقد التقى الجمعان عند حنين من أودية تهامة، فكرت هوازن المستبسلة فى يأس على المسلمين وفرقتهم، وكادت النزعة القبلية تعلن انتصارها على النظام الجديد، ولكن رسول الله صلى الله عليه وسلم ثبت فى نفر من أصحابه المهاجرين والأنصار وأهل بيته منهم، أبو بكر وعمر وعلى والعباس وأسامة بن زيد وأبو سفيان بن حرب. وكانت معركة حياة أو موت فحمى الوطيس وانجلت الوقعة عن هزيمة هوازن وسقط عدد من نسائهم وأبنائهم وأموالهم فى قبضة المسلمين، فجمعت فى الجعرانة وانسحبت فلولهم إلى أوطاس، فتبعهم أبو موسى الأشعرى حتى شتَّت شملهم فى شعاب الجبال.

ولم تسكت هذه القبيلة العاتية عن القتال وفيها رمق، فقد تحصنت هوازن فى الطائف، وهى معقل منيع، فحاصرتها الدولة النظامية تحت إمرة النبى صلى الله عليه وسلم نيفًا وعشرين يومًا يمنعهم من النقلة أو البيع، وما إن عاد إلى الجعرانة حتى لقى وفدًا من هوازن يبايعونه عن القبيلة ويدخلون فى السلم الذى دخل فيه غيرهم، وتم الصلح واختير أميرهم عامر بن عوف عاملاً عليهم.

والذى لا يشك فيه الباحثون الاجتماعيون أن الدولة الجديدة لم تبتدع نظامًا لم يكن له من قبل وجود، ولم تقض على السنن الموروثة كلها أو حتى جلها. ولم تستحدث تقاليد جديدة مغايرة كل المغايرة للتقاليد القديمة. ولكنها عدلت فى النظم القائمة بما يلائم أغراضها وأهدافها، وحورت الكيان الجماعى بعض التحوير، وكسرت من شر العصبية، ولكنها لم تقض عليها، فقد بقيت الجماعة أبوية هيراركية، كما يقولون فى المصطلح الاجتماعى، وإن انمحت الفروق فتداخلت الطبقات. ولا تثريب علينا إذا نحن رغبنا عن التفسير الدينى للتاريخ، وهو التفسير الذى يقول إن الجاهلية شىء والإسلام شىء آخر، وقد يكون هذا صحيحًا من وجهة النظر الاعتقادية، ولكنه من وجهة النظر الاجتماعية مبالغة لا سند لها من الواقع التاريخى، فثمة جيل أو أجيال من الجاهلية دخلت فى الإسلام وانتظمتها الدولة فما استطاعت أن تبرأ من عصبياتها الأولى والجماعات فى تطورها كصور الحياة الفردية سواء بسواء، فيها سمات تدل على الطور

القديم وسمات تشير إلى الطور الجديد ولا يمكن أن تتعرض صفة من صفاتها إلا بانقراض الوظيفة الدافعة عليها فى أحقاب متعاقبة متطاولة. ومن ثم فقد ظلت الروح القبلية كامنة فى أضواء هذا المجتمع تضعف وتبهت وتكاد تنمحى خلال العصور إذا لم تجد ما يوقظها أو يذكيها.

ولما قُبض رسول الله – عليه الصلاة والسلام – بعثت العصبية الجاهلية، ولكن فى غير قوتها الأولى، فقد فقدت جانبًا كبيرًا من الوظائف التى كانت تقوم بها فى الكيان الاجتماعى واتخذ هذا البعث صورة الحروب المندلعة وهى التى سميت بهذا المصطلح الدال على الرجعية "حروب الردة"، وقد شملت الجزيرة العربية كلها أو جلها وشاركت فيها قيس عيلان، وكانت غطفان أشدها تحمسًا وحاولت فتح المدينة أكثر من مرة وتلتها سليم.

أما بنو عامر بن صعصعة فقد كانوا يقدمون إلى الردة رِجلاً ويؤخرون أخرى يتربصون على من تكون الدائرة. ونشب القتال بين سلطان الدولة الحريصة على الوحدة والنظام وبين العصبيات القبلية النزاعة إلى التحرر عند بئر بزاخة، بيد أن الجاهلية كان قد ذهب ريحها فهزم المرتدون وتبعتهم فلولهم عند الفجاءة[1] وهكذا دخلت قبائل وسط الجزيرة فيما خرجت منه، وأصبح حمس الجاهلية حمسًا فى الإسلام.

وإذا قال الباحث الاجتماعى إن الأمة العربية قد تكونت أو كادت فى ذلك العهد، فإنه يعبر عن الحقيقة الواقعة فى غير إسراف أو غلو، ذلك لأن هذه الأمة كسائر الأمم، كانت تتألف وقتذاك من عناصر لم يتم امتزاجها، فقد انضمت القبائل بعضها إلى بعض لا فى صورة الأحلاف أو الأحزاب، ولكن فى صورة الأقوام، حتى لنستطيع أن نقول إن العصبية القبلية قد نمت إلى عصبية قومية فى أطواء النفس العربية الجماعية، وأخذت تقوم بوظائفها من التحذير والحماية والمحافظة على السمات الأصلية.

---

(١) الطبرى، ج١، ص ١٨٧، ١٨٨٥، ١٨٨٩، ١٨٩٨، ابن الأثير، ج٢، ص ٢٦٤ .

وستحتفظ هذه المجموعات القومية الكبيرة بالسمات القديمة معدلة ومكبرة، مما يقطع بأن المجتمع ينتقل من المرحلة القبلية إلى المرحلة القومية.

واستتبع هذا التوسع الجماعى توسعًا يكافئه فى المكان، وإن شئت فقل - كما يقول المؤرخون - انتقلت الدولة إلى المرحلة الإمبراطورية وشرعت تحارب دولتى الروم والفرس وتنتقص من رقعتيهما، ونحن نرجو أن يتتبع بعض الباحثين الوحدات القديمة وخطواتها فى تلك الفتوح الإسلامية الأولى(١). وحسبنا أن نعرف أن هذه الجماعة أو تلك قد ساهمت فيها وأن بعض أحيائها قد استقر هنا أو هناك. من ذلك وهو ما يعنينا فى بحثنا هذا بخاصة، أن فرقًا من قيس عيلان شاركت فى هذا التوسع طلبًا للفيء والغنيمة تحت إمرة خالد بن الوليد والمثنى الشيبانى وسعد بن أبى وقاص.

وشغل الناس عن التوسع والفتح بالرياسة لمن تكون وكيف تكون؟ وثارت الفتنة الكبرى بين على ومعاوية فظهرت العصبية القومية وكانت أقوى من القبلية وأشد بأسًا، تنثر بذور الفرقة بين الأقوام غير المتجانسة التى تتألف منها الأمة العربية، وكان من الطبيعى أن تنضم قيس إلى على وأن تبلى البلاء الحسن يوم الجمل عام (٣٦هـ)، كما يعود إليهم بعض الفضل يوم صفين عام (٣٧هـ)(٢) .

وتحول الأمة العربية من البيعة المطلقة إلى البيعة المقيدة فى بيت واحد، سمة من سمات تمام الانتقال من القبلية إلى القومية، ونحن نطرح جانبًا الفقه الدستورى وما فيه من أنظار وأحكام، فما من صورة من صور الحكم تبقى فى جماعة من الجماعات أمدًا ما إلا وفيها ملاءمة لهذه الجماعة ودلالة صريحة أو مضمرة على الطور الجماعى الذى تمر به، وقد كانت الأمة العربية تشبه إلى حد كبير - كما ذهب إلى ذلك بعض

---

(١) الطبرى، طبعة ده غوى، ج١، ص ٢٢١٩ وما بعدها؛ ابن الأثير، ج١، ص ٣٤٧ .

(٢) أبو حنيفة الدينورى، طبعة القاهرة ١٣٣٠هـ، ج١، ص ١٤٨ وما بعدها و١٥٦ وما بعدها؛ ابن الأثير، ج٣، ص ١٨٩ .

المؤرخين[١] الأمة الرومانية فى تحولها إلى القيصرية الوراثية، ولا يغرب عن البال أن هذه البيعة المقيدة كانت تساير النظام الأبوى الذى لم يبرأ منه الكيان الاجتماعى العربى، وكل ما سوف يقع من خلاف حول الحكم ليس مصدره الملاءمة أو عدمها، وإنما مصدره عدم امتزاج العناصر التى تتألف منها الأمة فحسب.

وأول ما نلاحظه فى أحداث هذا العهد أن زمراً من القيسية نقلوا ديارهم إبان الفتوح ـ كما لم يفعل من قبل – ناحية الشمال وبخاصة إلى الشام، وقويت شوكتهم حتى أصبحوا عاملاً سياسيًّا وحربيًّا له خطره وجعلتهم قوميتهم الشمالية، وهم المضرية النزارية، خصوماً ألداء لجماعة كلب الجنوبية اليمانية، وهى إحدى بطون قضاعة فيما يقول النسابة، وكانت منازلها بين مآب وتدمر[٢]. وقد كان الخلفاء من بنّى أمية يعتمدون على الكلبية حيناً وعلى القيسية حيناً آخر تبعًا لروابط الصهر والزواج بين البيت الأموى من ناحية وبين هاتين الجماعتين المتنازعتين من ناحية أخرى.

ويجب علينا أن نتحرز بعض الشىء فى القول بتحوُّل الجماعات العربية القبلية إلى القومية، ذلك لأن هذا القول لا ينسحب إلا على الصورة الاجتماعية العامة المتصلة بأمهات الأحداث التاريخية، وما من شك فى أن بعض الوحدات كثيراً ما تتخلَّف عن الركب، فتنزوى فى ديارها الأولى أو تتخذ لها دياراً أخرى وتعيش حياتها المقيدة الضيقة وتمر بالأطوار التى مرت بها سابقاتها التى أصبحت عنصراً من عناصر الأمة، محتفظة بسماتها الأصلية القريبة من الجاهلية. فهذه جماعات من قيس لا تظعن إلى الشام أو إلى العراق وتقيم فى نجد فى منازلها أو فى منازل القبائل التى رحلت، وتلك جماعات أخرى تهاجر إلى الشام ثم تتشبث ببيئة تشبه بيئتها، وثمة جماعة ثالثة تنزل صحراء مصر الشرقية على تخوم الوادى الأخضر. وهذه الجماعات وأمثالها تعيش لا

---

(١) أحمد فريد رفاعى، عصر المأمون، ج١، ص ١٥ وما بعدها.

(٢) The Eney of Islam: H. Lammens المجلد الثانى، ص ٦٨٨، ٦٨٩ .

تتحول من بداوتها، تكره الاستقرار وتخاصم النظام وتحارب الدولة بالعصبية القبلية نفسها التى كان يحارب بها أجداد لها من قبل.

وقد استطاع معاوية بحلمه وطول أناته وكياسته السياسية أن يستميل أشياخ القبائل، وأن يسكن من حدة العصبية إقرارًا للأمن وتوطيدًا للنظام أولاً، ثم جمع كلمتهم على قبول الانتقال من البيعة العامة المطلقة إلى البيعة المقيدة فى البيت الأموى ثانيًا وقد وفق فى غايته. فنحن نراه يترضّى من القيسية قبيلة سليم الشموس لامتداد ديارها على طريق الحاج بين مكة والمدينة، كما انتخب من عماله واحدًا من رؤسائهم هو أبو الأعور السلمى وقربه إليه وجعله موضع ثقته. كما نراه من الناحية الأخرى قد نال تأييد قبيلة كلب العظيمة فى الشام، وكان قد تزوج من ابنة بجدل بن أنيف الكلبية وهى أم ولده يزيد(١) .

وظلت القبائل القيسية هادئة إلى حد ما أيام معاوية وابنه يزيد، ولكنهم انتهزوا فرصة التقلقل فى البيت السفيانى فشقوا عصا الطاعة على معاوية بن يزيد، وكان حدثًا حتى إذا استقرت الأمور لمروان بن عبد الحكم الممثل لفرع آخر من فروع البيت الأموى انضمت القبائل القيسية كلها إلى عبد الله بن الزبير المطالب بالخلافة.

وفى عام ٦٤ هـ حارب بنو سليم وعامر وغطفان وكلهم من قيس تحت راية الضحاك الفهرى الشيبانى عند مرج راهط فى غوطة دمشق، ودارت الدائرة على الزبيريين وتم النصر لمروان الذى كان يتألف جيشه من بنى كلب وغيرهم من القبائل اليمنية(٢) .

(١) The Eney of Islam: H. Lammens المجلد الثانى، ص ٦٨٧ أ، ٦٨٨ ب.

(٢) السعودى، مروج الذهب، ج٥، ص ٢٠١، ابن الأثير، ج٤، ص ١٢٣ .

ولم تكبح هذه الهزيمة من جماح القبائل القيسية فظلوا على ولائهم لابن الزبير وأذكت العصبية عداوتهم وقويت شوكتهم فى العراق تحت إمرة زفر بن الحارث العامرى ونائبه عمير بن الحباب السلمي. ولم يرجعوا إلى طاعة الخلافة الأموية إلا أيام عبد الملك بن مروان بعد حصار طويل ضرب على معاقلهم فى قرقيسياء ورأس العين(١).

ونحن نجد عمير بن الحباب على رأس القيسية الذين حاربوا الشيعة، وإبراهيم الأشتر يقودهم على ضفاف الخازر وهو فروع الزاب(٢). ولم يكن دخولهم فى طاعة الدولة بريئًا خالصًا، فقد ألفوا جانبًا من الجيش الأموى تحت إمرة عبيد الله بن زياد فصبروا إلى أن حمى وطيس القتال وتركوا المعمعة انتقامًا ليوم مرج راهط(٣).

ولم تخب خصومة القيسية لبنى كلب على الرغم من غلبة الأمويين عليهم. وذكت نيرانها فى أيام مشهورة متتالية تشبه إلى حد كبير أيام الجاهلية، وكان مسرحها فى السماوة وهى الصحراء الممتدة بين الشام والعراق، وفيها ظهروا على عدوهم واضطروا الجانب الشمالى الشرقى من بنى كلب إلى النقلة إلى غور فلسطين.

وحدث عندما نزل عمير بن الحباب مع جنده من بنى سليم على الخابور الأعظم، ما لم يكن فى الحسبان، فقد تصدى لهم نصارى بنى تغلب، وكانوا يعيشون فى الجانب الشرقى من العراق، ونشب بين الفريقين حرب ضروس على الخابور والبليخ(٤)

---

(١) الطبرى، ج٢، ص ٦٤٣، ٧٧٧، ابن الأثير، ج٤، ص ١٨٨، ١٩٢، ٢٤٢، ٢٥٩ .

(٢) أبو حنيفة الدنيورى، الأخبار الطوال، ص ٣٠١ وما بعدها، الطبرى، ج٢، ص ٧٠٨ وما بعدها، ابن الأثير، ج٤، ص ٢١ وما بعدها، ياقوت، معجم البلدان، ج٣، ص ٣٨٨ .

(٣) أبو حنيفة الدينورى، الأخبار الطوال، ص ٣٠١ وما بعدها، الطبرى، ج١، ص ٧٠٨ وما بعدها، ابن الأثير، ج٤، ص ٢١٥ وما بعدها، المسعودى، التنبيه، ص ٣١٢ .

(٤) النقائض، بين جرير والفرزدق، ليدن ١٩٠٥، نشرة بيفان، ج٣، ص ٨٩٩، ابن الأثير، ج٤، ص ٢٥٨ .

والثرثار[١] ومنطقة دجلة. ودارت الدائرة على بنى تغلب فزادتهم ضعفًا وأشهر هذه الأيام الخشالك[٢] وفيه قتل عمير، ويوم سنحار[٣] ويوم جبل البشر[٤].

ورأى عبد الملك بن مروان بثاقب فكره أن الأمر لن يستتب إلا إذا حفظ التوازن فى الدولة بين التأييد والمعارضة، وارتفع عن الحزبية والعصبية فاستدعى زفر بن الحارث ثم أبناءه من بعده إلى قصبة الخلافة فى دمشق وأدناهم وكرمهم، كما تزوج من قيسية أنجبت له، فيمن أنجبت، اثنين توليا الأمر بعده هما الوليد وسليمان.

وكسرت هذه السياسة الجديدة من شره العصبية القيسية، ولو فى ظاهر الأمر على الأقل، فقد كان الوليد بن عبد الملك قيسيًا من قمة رأسه إلى أخمص قدميه. ولكنه لم يتورط فى التحزُّب لهم إلى حد يغضب بنى كلب، وهم عصب الدولة وعمودها الفقرى. أما سليمان فلم ينس التقاليد الأموية، فقد قرب يزيد بن المهلب الأزدى اليمانى، إلى أنه كان يؤثر مصلحة الدولة على مصالح القبائل والأحزاب.

ويعود الفضل فى نجاح هذه السياسة إلى رجل من القيسية كان اختيار عبد الملك بن مروان له توفيقًا ليس كمثله توفيق، هو الحجاج بن يوسف الثقفى[٥] ولعل الخلاف على ثقيف ومكانها من القبائل العربية إلى ما ناله هذا الرجل من الحظوة والمقدرة، وكانت سياسة الحجاج التى وطد بها سلطان الدولة حتى كاد يقضى على العصبية القبلية، أن يحول العمال عن عصبياتهم القديمة وتأثيرهم فى القبائل واعتزازهم

---

(١) النقائض، ج٣، ص ٢٧٣، ٤٠٠، ٥٠٨، ابن الأثير، ج٤، ص ٢٥٥ .

(٢) النقائض، ج٣، ص ٣٧٣، ٤٠٠، ٥٠٨ .

(٣) النقائض، ج١، ص ٣٧٣، ٤٠٠، ٥٠٨ (وهو يذكره باسم "يوم سنحار").

(٤) ياقوت، ج١، ص ٣٦٢، البكرى، ص ١٧٩، النقائض، ج١، ص ٤٠١، ٥٠٨، ٨٩٩، ٩٠٣، ابن الأثير، ج٤، ص ٢٦١ .

(٥) ابن الأثير، الكامل، ج٤، ص ٣٠٢ .

بأنصارهم إلى موظفين تابعين للدولة لا غير. وأن يوجه القبائل إلى الثغور توسيعًا لرقعة الملك وتخلصًا من أذاهم فى آن.

وكان القيسية كما يتوقع منهم أنصارًا لرجل الدولة الحجاج، وكيف لا يكونون كذلك وهم يعدونه سليمًا، وظلوا على هدوئهم أيام عمر بن عبد العزيز الذى لم يقف جهده على التوفيق بين مختلف القبائل والأحزاب، بل تعدى ذلك إلى محاولة التسوية بين العرب والموالى[١]، مما ساعد على إدماج القاهرين فى المقهورين.

ولم تقض هذه الجهود على العصبية القبلية قضاء تامًا، بل لم تذهب الفتوح المستمرة شرقًا وغربًا بريحها، ولم تتغلب عليها النزعة العالمية التى اتجهت إليها الدولة بعد أن دخلت فيها عناصر جديدة ليست عربية كالفرس والترك والبربر، ذلك أن يزيد بن عبد الملك كان مرغمًا على أن يلقى بنفسه بين أحضان هذه العصبية التى لم تبرأ منها الدولة الأموية فى يوم من أيامها، فولى وجهه شطر القيسية طلبًا لنصرتهم فى محاربة بنى المهلب الأزدى[٢]. ونتج عن هذا أن جنحت الحكومة التى ارتفعت أيام عبد الملك فوق الأحزاب، حتى أصبحت حزبية قيسية صارخة.

وجاء هشام بن عبد الملك وكان حازمًا فطنًا فأراد أن يفيد من تجارب أسلافه وبخاصة تجاريب أبيه فى العمل على التوازن بين الأحزاب، فعزل عمر بن هبيرة الفزارى القيسى، وكان أخوه يزيد قد استعمله على العراق ونصَّب مكانه خالد بن عبد الله القسرى اليمانى[٣]. ولكن الحزب القيسى كان قد قوى واشتد سلطانه

(١) ابن الأثير، ج٥، ص ٤٣ وما بعدها.

(٢) ابن الأثير، ج٥، ص ٥٩ .

(٣) ابن الأثير، ج٥، ص ٩٢ .

فرأى هشام مرغمًا أن يعزل خالداً على إخلاصه وكفاءته، وأن يعين مكانه يوسف بن عمر، وهو ثقفى قيسى قريب للحجاج[1].

وأراد هشام فى الوقت نفسه أن يخفف من وطأة هؤلاء الأعراب القيسية فاستجاب لعامله فى مصر ونقل جماعة من بنى سليم إليها وأوصاه ألا ينزلهم فى الفسطاط أو أرضها اتقاء لشغبهم، فصدع لأمره وقيل إنه أنزل خمسمائة منهم بالحوف الشرقى من ديار مصر، وكانت تنزل هناك بطون من بنى عامر وهوازن، وكانت بلبيس قصبة العمل الذى يحتلونه. وقد بذل الوالى الأموى جهداً كبيراً فى تحويلهم من البداوة إلى الاستقرار[2] .

ولما مات هشام كانت الخلافة الأموية فى أوجها، فقد استمرت الفتوح طوال حكمه على النهج القديم الشامل، وامتدت فى الغرب على الرغم من ثورة البربر العظيمة عام ١١٣هـ[3] . كما امتدت فى الشرق واتسعت رقعة الإمبراطورية حتى بلغت بلاد الغال فى أوروبة، ويكاد المرء لا يصدق أن هذا البناء الشامخ الذى بنى فى أجيال، يتقوّض فى زمن قصير ويكون العامل فى بنائه هو العامل على هدمه وهو العصبية.

ولسنا نذهب مذاهب المؤرخين الذين جعلوا خلاعة الوليد ابن يزيد ومجونه هما الباعث على قلب نظام الدولة وتقويض أركانها[4]، ذلك لأن قليلاً من إنعام النظر يهدينا إلى السبب الحقيقى فى ضعف الدولة وانهيارها، فقد ألقى الوليد غداة بويع بالخلافة بنفسه فى أحضان الحزب القيسى، وكانت تسوطه دماء قيسية فثارت المعارضة

(١) ابن الأثير، ج٥، ص ١٦٣ .

(٢) المقريزى، البيان والإعراب، القاهرة ١٣٣٤، نشرة إبراهيم رمزى بك، ص ٦٥ .

(٣) ابن الأثير، ج٥، ص ١٣٠ .

(٤) ابن الأثير، ج٥، ص ٢٠٧، ٢١٠، ٢١١ .

اليمانية وأفادت من شهرته بالمجون، واستغلت خصوماته الشخصية حتى انتهى الأمر بقتله[1].

وظنت هذه المعارضة أن الأمر قد استتب لها فجاءت بيزيد الناقص[2] وبوأته الخلافة فآثرهم بحظوته وخصهم بالوظائف والأعطية، واعتمد عليهم وبخاصة على بنى كلب ولكن الدولة كانت قد شاخت ولم تقو على النهوض. فلما جاء مروان بن محمد ونادى بنفسه خليفة بعد مصرع ابنى الوليد لم يؤلف بين الحزبين المتعارضين، القيسى واليمانى توحيداً لصفوف الدولة وجمعًا لكلمتها على أعدائها المتكاثرين عليها المتربصين بها، ولكنه آثر القيسية وبلغ من تقربه إليهم أن نقل قصبته إلى حران بين منازلهم[3]. وكانت هذه العصبية هى القاضية على الدولة الأموية فى ذلك اليوم الحاسم عند الزاب الأكبر عام ١٣٢هـ. وهو الذى يعد من معالم التاريخ الإسلامى[4].

وامتد شرر هذه العصبية بين القيسية واليمانية فى كل اتجاه، ولم يقتصر على الشام والعراق بل شمل خراسان وسائر الولايات الإسلامية وبخاصة فى شمالى إفريقية والأندلس[5]. وقد عانى مجموع القبائل المنضوية فى الحلف القيسى من وطأة تلك الحروب المستعرة، فأنهكت قواها وأضعفت من شرتها وأنقصت عددها وذهبت بالفحول من فرسانها، ولكنها على الرغم من هذا كله أثرت فى تاريخ الدولة الأموية وطبعته بطابعها وكانت حتى وهى فى صف المعارضة – كما نقول فى عرفنا السياسى الحديث – تتحكم فى مصير الدولة وتوجهها الوجهة التى تشاء. ولا نبالغ إذا قلنا إن

---

(١) ابن الأثير، ج٥، ص ٢١٠ وما بعدها.

(٢) ابن الأثير، ج٥، ص ٣٢٠ وما بعدها.

(٣) ابن الأثير، ج٥، ص ,٢٤٩

(٤) ابن الأثير، ج٥، ص ٣١٩ وما بعدها.

(٥) دائرة المعارف الإسلامية، النسخة الإنجليزية، ج٢، ص ٦٥٦ ب.

تاريخ الدولة الأموية كله لا يفهم على وجهه إلا في ظل هذه العصبية القبلية أو القومية.

وكادت تختفي هذه العصبية في العصر العباسي، ذلك لأن الدولة لم تكن قائمة على الأرومة العربية وحدها، ولكنها كانت تتألف من شعوب متباينة. ومهما يقال في أن الخلافة كانت عربية أصيلة وأنها كانت قرشية أو أنها كانت من بيت النبي صلى الله عليه وسلم، إلا أن ذلك لا يمنعنا من القول بأن الطابع العربي الخالص قد أخلى مكانه للطابع الفارسي حيناً والتركي حيناً آخر. ومن ثم لم نعد نسمع عن القيسية ما كنا نسمعه عنهم في العصر الأموي، وليس معنى هذا أنهم زالوا من الوجود أو أن عصبيتهم قد اختفت تمام الاختفاء، ولكن المعنى المقصود أنهم أصبحوا عنصراً من عناصر الإمبراطورية الإسلامية وليس هو أقوى العناصر التي تتألف منها.

ونحن نسمع عن الخلاف التقليدي بين القيسية واليمانية في عهد هارون الرشيد[1] في دمشق وأرباضها، كما نجدهم في عهد الأمين يحاربون عبد الله السفياني لا لشيء إلا لأن الدم اليماني يجري في عروقه، ونجد كذلك الخصومة بين قيس وتغلب تتجدد في عهد المأمون[2].

وكما أننا لم نستطع في العصر الجاهلي أن نتبين مشخصات معينة تميز قبيلة عن قبيلة، فكذلك الحال في العصر الإسلامي، بل إن مهمة الباحث، اجتماعياً كان أو مؤرخاً، تتعذر أو تكاد تستحيل عندما يحاول أن يقص أثر الهلالية ومن حالفوا بنوع خاص. وقد مر بنا أن سليماً شاركت مشاركة إيجابية فعالة في الأحداث العامة أبلت فيها البلاء الحسن وغير الحسن، وبرز منها شعراء وفرسان وقادة، وأن عامراً اشتهرت

---

(١) الطبري، ج٣، ص ٦٠٩، ٦٢٥، ٦٣٩ وما بعدها، ٦٨٨، ابن الأثير، ج٦، ص ٨٦ ـ ٨٨ .

(٢) ابن الأثير، ج٦، ص ٢١٣ .

كذلك بأيام ورجال. ولكن النسبة إلى قيس غلبت على الأفراد والجماعات، وكسفت النسبة إلى مضر ونزار فى ذلك النضال القومى العنيف بين عرب الشمال وعرب الجنوب. أما هلال فقد ساروا فى المجال القيسى وكانت أخبارهم فى الإسلام كأخبارهم فى الجاهلية قليلة لا تدل على متعة ولا تشير إلى غلب، ولم يتحدث الرواة فيما تحدثوا عن أمير منهم يعلى من شأنهم، مؤيداً للدولة أو معارضاً لها، ولم نعرف فى كتب الأدب شاعراً فحلاً من أبنائها يخلد ذكرها على الأيام، بل إن النقائض لتتحدث عن أيام لسليم وعامر وتغلب وتميم و... و... وتكاد تصمت عن هلال. وإذا رأيت النسبة إلى هلال مضافة إلى شاعر فى ديوان من دواوين الأدب. فاعلم أنه مغمور لم يعرف إلا بأبيات قليلة لا تدل على فردية أو جماعية ولن نستطيع أن نجزم، أهذه النسبة إلى هلال قيس أم إلى غيره؟[1].

وأغلب الظن أن الهلالية وجيرانهم من سليم قد تكاثروا على الأيام فى نجد موطنهم الأول، وساعدهم على هذا التكاثر: انشغال الدولة عنهم بالفتح حيناً وتوطيد دعائم الحكم فى الحواضر حيناً آخر، وتقطع الأسباب بين الإدارة المركزية والأقاليم البعيدة عنها مع قصور وسائل الاتصال، فاحتفظوا بأعرابيتهم وكانوا أهل شغب، قليلاً ما يهدأون، يقطعون الطريق على السفر حجاجًا وتجاراً، ويكرهون النظام أيًا كان مصدره، والسلب عندهم غنيمة مشروعة تقضى بها خلقياتهم ويقوم عليها مجتمعهم. ومن ثم كانوا من خصوم الدولة النظامية الألداء يرهبونها وترهبهم.

وأفاد العباسيون من تجاريب الأمم التى سبقتهم ودخلت فى كنفهم وبخاصة الفرس، فحاولوا تنظيم رقعة الدولة مجددين فى إدارتها بعد عهد الفتوح وشرعوا يرتبون أمور الولايات والأمصار، ولم يغمضوا أعينهم عن هؤلاء الأعراب غير المتحضرين، وما كانوا يقومون به من غارات وفتن، ولذلك كره الخلفاء وعمالهم بنى

(١) البحترى، كتاب الحماسة، بيروت، طبعة لويس شيخة ١٩٠٩، انظر فهرس الأعلام.

سليم لاستطالتهم بالشر. فقد أغاروا عام ٢٣٠هـ على المدينة وأراد عاملها أن يردهم فلم يفلح، فما كان من الخليفة الواثق إلا أن جرد عليهم حملة يقودها "بغا التركى" فلقى عناء شديداً فى استئصال شأفتهم ثم تحول إلى أحلافهم من هلال، وكانوا يقيمون بنجد ولهم فى تلك الفتنة أصبع، فأجبرهم على الإذعان والهدوء وحوصر ألف وثلاثمائة منهم فى المدينة فتغفّلوا حراسهم وأزمعوا الفرار، ولكن أهل المدينة أعملوا فيهم السيف(١).

ولم يقف أمر هؤلاء الأعراب عند قطع الطريق وتهديد الأمن واستياق الأموال، بل تعدوا ذلك كله إلى الانضواء تحت راية كل ثائر يريد الاستقلال بإمارة أو ولاية، أو ينزع إلى القضاء على سلطات الدولة جميعًا. ولعل أخطر حركة من هذا القبيل هى الحركة الدينية الطابع المعروفة فى التاريخ بفتنة القرامطة، التى اجتمع إليها الساخطون على الدولة العباسية أفراداً وقبيلاً. وما كان من الأعراب الضاربين فى أطراف الدولة وبواديها إلا أن أيدوا هذه الحركة وتناسوا ـ ولو إلى حين ـ قومية الشمال أو الجنوب، فانضم إليها من القيسية سليم وهلال وقد نمتا واشتد خطرهما. وانضم إليها من اليمانية أو تأثروها بنو كلب، وهكذا أخذ نفوذ هؤلاء القرامطة يقوى شيئًا فشيئًا وسلطانهم يتسع يوماً بعد يوم، ومدوا رواقهم على بلاد الشام وهددوا دمشق واستجاب لهم الهلالية والسلمية الذين كانوا قد هاجروا إلى هذا الإقليم لأجيال خلت، وولوا وجوههم إلى المدينتين المقدستين مكة والمدينة، يقطعون الطريق على الحجاج، يستنزفون دماءهم ويسلبون أموالهم، يساعدهم فى ذلك أبناء عمومتهم الذين تتجمع منازلهم بين تينك المدينتين منذ أيام الجاهلية الأولى، ونحن نعلم أن القرن الرابع الهجرى لم يكد يبدأ حتى عقد لواء القرامطة لأبى طاهر الجنابى، فظهر على البصرة والكوفة وكاد يدق أبواب بغداد(٢) كما أن هؤلاء القرامطة تحالفوا على طريقة البدو، مع بنى سليم وبنى

(١) ابن الأثير، ج٨، ص ١٢ ـ ١٣ .

(٢) ابن الأثير، ج٨، ص ٦٢، ٦٣، ١٠٥، ١٠٧، ١١٤، ١٢٤ .

عقيل بن كعب، وهم من بطون عامر بن صعصعة، فعاثوا بفضل هذه القبائل فى الأرض فساداً وخفروا بحرمة الكعبة واقتلعوا الحجر الأسود من موضعه، وأعملوا السيف فى رقاب الحجيج[1] كما فعلوا عام ٣٤٣هـ، ولم تكن الدولة وقتذاك قادرة على كبح جماحهم أو رد عدوانهم. فقد انتقصت رقعتها وفصل منها خير ولاياتها واختلف على الأمر فيها خلفاء ووزراء. وكتب التاريخ والأخبار التى سكتت عن الهلالية وأحلافهم، ولم تسبغ عليهم من أوصاف المديح لتبريرهم فى السياسة أو الحرب أو الأدب، بدأت تهتم بأخبارهم العدوانية وتوردها فى موضع الاستهجان، لا لأنهم احتفظوا بالروح القبلية القديمة فحسب، ولكن لأنهم لم يرعوا حرمة دينية أو غير دينية حتى كادوا يردون إلى الجاهلية، وكانوا يغنمون لحساب القرامطة حيناً ولحسابهم أحياناً. ومهما يكن من شىء فقد أفادوا من هذا العدوان فتكاثروا وغنموا وكأنهم لا يشعرون بسلطان الدولة المهيضة الجانب.

وإذن فمن الخير أن نفرد للحادثة الكبرى فى تاريخ هؤلاء القوم، وهى المعرفة بالغزوة حيناً وبالتغريب أو التغريبة حيناً آخر، باباً قائماً برأسه لنتبين تفصيل ذلك الصراع المتجدد بين البداوة والحضارة، أو بين الأعرابية والدولة أو بين الإباحة التى تكاد تستحل كل شىء، والاستقرار الذى يأخذ بأسباب الأمن والنظام.

(١) ابن الأثير، ج٨، ص ١٥٣، ٣٦٥ .

الباب الثالث

الغزوة الكبرى

لا بد لنا ونحن بسبيل التعرُّض لهذه الغزوة الكبرى أن نقرر أننا سنميل بعض الميل إلى ما يشبه التاريخ الطبيعي، ذلك لأننا بصدد حادثة طبيعية لم تتحكم فيها إرادة فردية إلا بمقدار. ولم تكن وليدة عبقرية حربية أو سياسية، أو ثمرة مجد قومى أو وطنى. وهكذا يتحول محور الدراسة فى أيدينا من الفرد أو الأفراد المؤثرين فى الحوادث، إلى الإنسان أو الأناس المتأثرين، إذ ليس من المستطاع أن يعد الطموح الفردى أو الجماعى هو الباعث على هذه الغزوة. ولا نغمطها حقها باعتبارها حادثًا تاريخيًا، إذا نحن رددنا إلى ضرب من التناحر على البقاء تقوم به جماعات من النوع الإنسانى.

ويحدثنا أصحاب الطبيعيات عندما نستعين بهم على فهم هذه الغزوة وأشباهها، بأن هناك دورات مناخية معقدة البواعث لا نستطيع تعليلها فى يسر، ولكنا نلاحظ آثارها جلية واضحة فيما تتعرض له بعض الأرضين من خصب وجوع. ومن المسلم به أن سكان هذه المواضع يقل عددهم فى فترة الجوع عندما تشتد معركة التناحر على البقاء بينهم وبين الطبيعة. أما فى فترة الخصب فإن السكان يطمئنون على ذواتهم وذراريهم وتهدأ معركة التناحر إلى حين. ويشبه بعض العلماء الصالح العام لكل جماعة بشرية بآلة حساسة من آلات الرصد تسجل جميع بوادر التذبذب أو التقلقل فى تلك

الجماعة[1]. وما على العلماء إلا أن يفتحوا أعينهم على ما تسطره فى إطرائها إذا أرادوا أن يفسروا حركات الجماعات البشرية تفسيراً علميًا. وغنى عن البيان أن البواعث الطبيعية التى نحن بصددها، فيها المباشر وفيها غير المباشر. فإن كل دورة من دورات الجفاف تؤثر مباشرة على الجماعة التى تنشأ فيها، وهؤلاء يندفعون من مواطنهم إلى غيرها فيجعلون أو يحاولون إجلاء أصحابها الذين يتجهون بدورهم ناحية جماعة ثالثة وهكذا.. وقد دلت أبحاث العلماء على أهمية العامل المناخى فى هجرة الأقوام فى جميع العصور. وليس يكفى أن تنظر إلى جماعة بعينها فى نقلتها من موطن إلى موطن لتتبين هذا العامل المناخى، فقد يكون بعيداً كل البعد عن البقعة التى تدرسها، وخير مثال لذلك ما عرف فى التاريخ بـ "هجرة الشعوب **Volker wonderungen**"[2] . فلم يكن الباعث على هجرة القبائل التيوتونية ليكشف عنه فى أوروبة، لأنه إنما نشأ فى آسية وأثر تأثيراً مباشراً فى المغل، وهؤلاء دفعوا جيرانهم فأصابوا الجماعات كلها برعدة الهجرة والانتقال.

وتعد الجزيرة العربية من أهم منابع الثروة البشرية – إذا صح التعبير ـ على الرغم من أن الجانب الأكبر منها غير مأهول وسطحها فى اتجاهه البشرى يميل ناحية الشمال، وتقطعها فى بعض أجزائها أودية وشعاب تصلح دروبًا للسفر والانتقال. وهى فى فترات الخصب والنماء تحتمل أفواجًا كبيرة من الناس والأنعام، فإذا ما تعرضت للجدب الماحل، وكثيراً ما تتعرض له بفضل التغيرات المناخية، اندفعت الجماعات البشرية إلى تخوم الصحراء واستقر بعضها فى السهول وجد بعضها الآخر يفتش عن موضع يشبه موضعه الأول أيام يسره.

---

(١) Univ. Hist. a study of rase movements: r. a. s. macalister، ج٢، ص ٧٩١ .

(٢) المصدر السابق، ص ٧٩٢ أ.

ويحدثنا التاريخ عن هجرات أربع كبيرة لسكان هذه الجزيرة العربية، الأولى بابلية ساطت أكاد وسومر وعيلام بدمائها. وفرضت عليها لغتها. والثانية كنعانية، على خلاف بين العلماء فى هذه النسبة إلى كنعان، أهى إلى القوم المهاجرين، أم إلى الإقليم الذى هاجروا إليه وقد بلغت أرض مصر. والثالثة آرامية سيطرت على بلاد الشام وجعلت دمشق عاصمة ملكها. والرابعة هى الإسلامية التى سارت على طول الحافة الشمالية للصحراء وانتشرت فى بلاد الشام ومصر وشمالى إفريقية وعبرت الجزيرة الأيبيرية إلى مدينة أو "بلاط الشهداء"(١).

وهذه الهجرة الأخيرة لا تزال ماثلة بآثارها العنصرية والحضرية إلى الآن. ولكن عرب الفتح استقروا فى الأمصار وانقسموا على المنافع وألفوا الحضارة ونسوا البادية. ولم يستطع ابن خلدون فى أيامه أن يتقصى القبائل العربية التى شاركت فى الفتح ثم تحضرت واكتفى بأن قال: "هؤلاء كلهم أنفقتهم الدولة الإسلامية العربية. فأكلتهم الأقطار المتباعدة واستلحمتهم الوقائع المذكورة فلم يبق منهم حى يطرف ولا حلة تنجع، ولا عشير يعرف، ولا قليل يذكر، ولا عاقلة تحمل جناية، ولا عصابة بصريخ إلا سمع من ذكر أسمائهم فى أنساب أعقاب متفرقين فى الأمصار التى ألحموها بحملتهم فتقطعوا فى البلاد ودخلوا بين الناس.."(٢) .

وانتبذت طائفة أخرى من هؤلاء العرب البوادى وأقاموا أحياء جافية لم يفارقوا قوامًا ما جبلوا عليه من خشونة العيش. ويكاد يكون من المستحيل أن نعطى صورة كاملة مضبوطة لنجوع هذه القبائل على اختلاف منابتها وأصولها وكثرة نقلتها، وإن

---

(١) The dawn of History: Jmayers، ص ١٠٩ وما بعدها.

(٢) ابن خلدون، ج٦، ص ٢ .

حاول قليل من المؤرخين أن يفصلوا آثار بعضهما فى أقاليم بعينها[1]، أو يجملوا القول على مواضعها جميعًا[2].

وقيام الدولة العربية بالفتح أدخل عنصراً جديداً فى نقلة القبائل يتخذ المظهر الإرادى، وهذا العنصر هو تغليب العصبية فى سياسة الخلفاء والعمال بالنسبة إلى البدو، وقد سبق أن رأينا عند حديثنا عن العصر الأموى[3] أن الموازنة بين التأييد والمعارضة فى الدولة كانت تقوم بالعصبية ولا تقوم بأى شىء آخر. ولكن هذه الهجرات التى دعا إليها أصحاب السلطان - فى ظاهر الأمر - لا تدل على أن الباعث الطبيعى مفقود، ذلك لأنها إنما كانت توابع للهجرة الكبرى أو حركة الفتح نفسه دعا إليها العمل على التنظيم ومحاولة الاستقرار بعد الغلب والملك.

ولعل مما يحول بيننا وبين أحكام السير على المنهج الطبيعى فيما يتصل بالغزوة الهلالية، أن المؤرخين قصروا همهم على تتبُّع المظاهر دون الالتفات إلى البواعث الطبيعية حتى ضاعت معالم هذه البواعث. وقد نبئنا أن القبائل القيسية انتشرت فى بادية العراق منذ الفتح الأول أو حتى قبله، وأنهم لونوا تاريخه بطابعهم الخاص أمداً ما، وعرف شطر منه بديار مضر فى مقابل الشطر الآخر المعروف بديار ربيعة[4]، وكانت لسليم وهلال بخاصة محلات فى حواضره. من ذلك ما ذكره الطبرى[5] أن فريقًا مهمًا من بنى هلال وبنى سليم اتخذوا لهم محلة بوادى الكوفة حوالى عام ١٢٠هـ، وكان فى هذا الموضع مسجد يعرف بمسجد بنى هلال. كما أن بنى هلال هاجروا إلى

---

(١) المقريزى، فى كتاب البيان والإعراب، ص ٢٠ وما بعدها.

(٢) كابن خلدون، فى الجزء السادس من كتابه، ص ٥، ٦ .

(٣) الباب الثانى.

(٤) ابن خردازبة، ص ٢٤٥، ٢٤٦ .

(٥) المصدر السابق، ج٣، ص ١٦، ٨٧ .

بلاد الشام وغلبوا على أرباض حلب والموصل ونزلوا المنازل التى كانت قبلهم لربيعة وكهلان[١]، واستقر بعض بنى هلال وغالب بنى سليم فى نجد لم يغادروها مع الأفواج التى غادرتها، وظلت فى مكانها إلى القرن الرابع[٢]. أما فى مصر فقد مر بنا أن صاحب الخراج فيها استقدم إلى الحوف الشرقى أيام هشام بن عبد الملك الأموى عام ١٠٩هـ أبياتًا قيسية من نصر بن معاوية وعامر بن صعصعة وغيرها من بطون هوازن[٣]، ويذكر ابن خلدون أن آخر مواطن العرب الهلالية كانت فى برقة إذ انتجعتها بنو قرة بن هلال بن عامر[٤].

ولم يكن الفاطميون كبنى العباس الذين خرجوا على النزعة العربية مجاراة للعنصر الفارسى حينًا والعنصر التركى حينًا آخر، ولكنهم كانوا أقرب إلى الأمويين يحتفلون بالأعراب ويتخذون العصبية القبلية فى سياسة الملك وتوطيد أركانه، ولعلهم تفوقوا عليهم فى هذا المضمار، فقد شادوا دولتهم على عصبية كتامة وأنابوا عنهم من بطونها صنهاجة لما اتسعت فتوحاتهم كما استغلوا الإحن القبلية القديمة فى القضاء على خصومهم والاحتفاظ بالتوازن فى دولتهم المترامية الأطراف.

أما الأعراب الهلالية والسلمية فقد انصرفوا إلى تحقيق مآربهم دون أن يكترثوا بالدولة العباسية التى رغبت عنهم إلى غيرهم. وكثيرًا ما دفع التقلقل الداخلى أولئك الأعراب إلى الاستهانة بسلطانها والاستخفاف بعمالها. وقد كانوا متأهبين أبدًا لأن يلبوا دعوة كل ثائر أيًا كان مذهبه. وكيف لا ينضوون تحت راية القرامطة الذين لجوا فى خصومة الدولة وكادوا يقتحمون بغداد. والذين قالوا إلى جانب هذا بشيوعية

---

(١) مارسيه، ص ٦٦ .Ses Arabes berdreie

(٢) المصدر نفسه.

(٣) راجع هامش الفصل الثانى من هذا الكتاب، المقريزى، البيان والإعراب، ص ٦٤، ٦٦ .

(٤) ابن خلدون، ج٦، ص ٥١٤ .

الأموال والنساء؟ لقد أصبحوا من جنود هؤلاء القرامطة وكانوا عصب دولتهم فى البحرين، ولكن ذلك لم يكن يعنى أنهم "تقرمطوا" فما كانت النحل عندهم إلا وسائل يتذرعون بها لجر المغانم والأسلاب وكان موقفهم من الدولة التى شادوها كموقفهم من العباسيين سواء بسواء، فقد استطالوا عليها واستقلوا بالإتاوات دونها وكانوا جرثومة اضمحلالها، كما كانوا جرثومة ازدهارها، وقد رأيناهم عندما تقلص ظل القرامطة وشاخت دولة بنى العباس لا يجدون غضاضة فى التحول إلى الفاطميين الذين كانوا حرباً عليهم، فتتألفهم هذه الدولة الفتية لتستخدمهم فى حروبها الداخلية والخارجية على السواء.

ويمكننا أن نقسم الغزوة الهلالية التى تعنينا إلى طورين:

الطور الأول، وهو أدنى إلى الهجرات، أهمها اثنتان كانت الأولى فى بداية عهد العزيز بالله. فقد ذكر ابن خلدون[1]: "...... تحيز بنو سليم والكثير من ربيعة بن عامر إلى القرامطة عند ظهورهم وصاروا جنداً بالبحرين وعمان، ولما تغلب شيعة ابن عبيد الله المهدى على مصر والشام، وكان القرامطة قد تغلبوا على أمصار الشام فانتزعها العزيز منهم وغلبهم عليها وردهم على أعقابهم إلى قرارهم بالبحرين، ونقل أشياعهم من العرب من بنى هلال وسليم فأنزلهم بالصعيد وفى العدوة الشرقية من بحر النيل فأقاموا هناك.." ولكن ابن الأثير السابق له لم يورد شيئاً يتصل بنقل العزيز بالله لهؤلاء الأعراب إلى الديار المصرية. ونحن لا نستطيع أن نقطع برأى فى هذه الأخبار، إلا أن العرب قد نفضوا أيديهم من القرامطة حول ذلك الوقت وانضموا إلى الفاطميين وساروا إلى مصر فى صورة الهجرة الجماعية زمراً من الجزيرة العربية وبلاد الشام. ومن البديهى أن جميع الأعراب لم ينتقلوا دفعة واحدة إلى صعيد مصر، فقد ظل قسم بنى هلال فى الشام واستقروا فى حواضره وانتجع ريفه وفلحوا الأرض ففقدوا بداوتهم

(١) المصدر السابق، ج٦، ص ١٣ .

على الأيام وفنوا فى غيرهم ولم تبق منهم إلا ذكرى فى أخلاد الأجيال المتتابعة[1]، ونحن نجد فى القرن الثامن الهجرى بمدينة حوران جبلاً يسمى جبل بنى هلال[2] وبقى عدد كبير منهم فى الجزيرة العربية وفى نجد بخاصة.

أما الفترة الثانية، وكانت أواخر عهد العزيز بالله، فقد بدأت بدخول عنصر جديد يشارك فى الحوادث، هو قبيلة بنى المنتفق ولا يزال جانب منها يعيش فى السهل الساحلى الشرقى للجزيرة العربية، كما أن المؤرخين يذكرون أن جانباً آخر قد نزح إلى المغرب الأقصى، ونحن لا نستطيع أن نحدد على التحقيق، العام الذى تقوضت فيه أركان الدولة القرمطية بالبحرين. بيد أن ابن الأثير[3] ذكر فى حوادث عام ٣٧٨هـ: "... فى هذه السنة جمع إنسان يعرف بالأصفر من بنى المنتفق جمعًا كثيراً وكان بينه وبين القرامطة وقعة شديدة، قتل فيها مقدم القرامطة وانهزم أصحابه وقتل منهم وأسر كثير، وسار الأصفر إلى الإحسا فتحصن منه القرامطة فعدل إلى القطيف فأخذ ما كان فيها من عبيدهم وأموالهم ومواشيهم وسار بها إلى البصرة". والراجح أن بنى المنتفق هؤلاء بطن من تغلب[4] ويوضح لنا ابن خلدون أثر هذا العامل الجديد فى نقلة القبائل التى تعنينا، إذ يقول[5]: ".. لما انقرض أمر القرامطة غلب بنو سليم على البحرين بدعوة الشيعة لما أن القرامطة كانوا على دعوتهم ثم غلب بنو الأصفر بن تغلب على البحرين بدعوة العباسية أيام بنى بويه وطردوا عنها بنى سليم فلحقوا بصعيد مصر...".

---

(١) مارسيه، ص ٧٥، المصدر السابق.

(٢) دائرة المعارف الإسلامية "النسخة الإنجليزية مادة قيس عيلان".

(٣) المصدر السابق، ج٩، ص ٤٠ .

(٤) انظر ابن الأثير، ج٩، ص ٣٦٩، ابن خلدون، ج٦، ص ٧٢ .

(٥) المصدر السابق، ج٦، ص ٧٢ .

ونحن نستخلص من هذا أن بنى المنتفق هؤلاء قد تكاثروا وانتشروا فى الجزيرة العربية، وانتجعوا المواضع التى كانت قبل ذلك لغيرهم وأنهم أصبحوا أقوى من بنى سليم المعروفين بالعزة والمنعة حتى أكرهوهم على الهجرة الجماعية عن ديارهم فى الجزيرة العربية إلى غير رجعة، ثم اللحاق بأبناء عمومتهم فى العدوة الشرقية من ديار مصر.

وليس معنى هذا أن الأعراب الهلالية والسلمية قد نزحوا إلى مصر فى تينك الفترتين فحسب، ذلك أن المتصفح لتاريخ مصر يستطيع أن يضع أصبعه على هجرات أخرى اتخذت صورة الغارات غير النظامية، وأنها قويت بقوة الدعوة القرمطية أو لعل الأصح أن نقول إن الدعوة القرمطية هى التى قويت بهم. ومما لا شك فيه أن الفاطمية العبيدية، وهم شيعة علوية عملوا على الإفادة من القرامطة فشجعوهم والأعراب المنضوين تحت لوائهم على الإيغال فى الفتنة والعدوان على الدولة العباسية، تثبيتًا لأقدامهم وبسطًا لسلطانهم على ولاية مصر الكثيرة الخيرات. فلما تحقق لهم ما أرادوا وأصبحوا يمثلون الدولة النظامية كان لا بد لهم أن يقبضوا أيديهم عن القرامطة، بل وأن يختلفوا وإياهم. فما كان من هؤلاء إلا أن كشروا عن أنيابهم للفاطميين وراحوا يؤيدون خصومهم القدامى العباسيين.

وقد تكررت غارات القرامطة على مصر فى صورة الموجات البدوية الأعرابية ولم يكن عمادها السلمية والهلالية وحدهم، فقد اشترك فيها غيرهم كبنى طىء ذوى المنعة فى بلاد الشام. وبلغ من قوتهم أن خافهم جوهر الصقلى فاتح الديار المصرية قبل أن ينزلها المعز(١). وهذا يدل على أن نزول الأعراب بمصر كان أوسع مدى من تينك الموجتين السابقتين، وكل ما فى الأمر أنهما كانتا أقوى من سواهما، فاختصا بالذكر

(١) ابن الأثير، ج٨، ص ٥٣، مارسيه، ص ٧٤ .

ولم يكن ما فعله العزيز بالله فى فاتحة خلافته بمصر إلا مجرد الإفادة البارعة من الموقف دون أن يلقى باله إلى عواقب النقلة فى الأمن الداخلى بديار مصر.

ومن اليسير أن نتتبَّع الطريق الذى سلكته هذه القبائل إلى مصر سواء أكان ذلك من بلاد الشام أم من الجزيرة العربية، وإن كنا لا نستطيع أن نتبين فى وضوح مراحله بالنسبة لهذه القبائل. ذلك لأن الإقليم الشرقى للديار المصرية قد شاهد منذ أقدم العصور الموجات البشرية الداخلة إلى مصر أو الخارجة منها، مما دفع بالعلماء بعامة والجغرافيين بخاصة إلى دراسته والاحتفال بما فيه من الظواهر الطبيعية والبشرية، وقد تحكمت الظروف الطبيعية فى الطريق الذى سلكته هذه الهجرات. كما أن هذا الطريق كان يتغير تبعًا لمصادرها، فإن الأقوام الوافدين من صحراء الشام كانوا كثيرًا ما يتخذون السهل الساحلى مارين بالطرف الشمالى من شبه جزيرة سيناء. أما الهجرات الآتية من نجد والحجاز فلم يكن هناك ما يدعو إلى ذهابها إلى أقصى شمال شبه الجزيرة ما دام هدفها الرئيسى هو الوصول إلى دلتا النيل[١].

ولا مشاحة عندنا فى أن الهلالية الذين انتقلوا أو نقلوا إلى مصر قد ساروا فى السبيل المطروقة قبلهم منذ أمد بعيد، فقد اتخذوا ما نستطيع أن نعده أقدم طريق فى العالم، وهو المعروف عند المصريين القدماء بطريق حورس والمذكور فى التوراة بطريق الفلسطينيين والمشهور عند العرب بدرب السلطان[٢] وتكاد تجمع المصنفات الجغرافية العربية على خطوطه البارزة وإن افتقرت إلى وصفه، وهى لا تختلف فيما بينها إلا فى القليل من التفاصيل وهى ترسمه من الشام متجهًا إلى السهل الساحلى مارًا بعسقلان فغزة ثم رفح فالشجرتين فالعريش[٣] ثم إلى العذيب فالفرما. وترسم الطريق القابل له

---

(١) إبراهيم أ. رزقانة، الجغرافيا التاريخية لشرق الدلتا، ص ٣٢٩ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٦ .

(٣) اليعقوبى، البلدان، ص ٩١ .

من بلاد العرب بأنه يخرج من حافة الصحراء إلى العقبة والنخل، ثم يخترق شبه جزيرة سينا إلى السويس[1]. ومما تجدر الإشارة إليه أن بطائح بحيرة المنزلة كانت قد اتسعت رقعتها بعد الفتح العربي وكونت صفحة مائية متصلة من بحيرة المنزلة فى الشمال إلى بحيرتى البلاح والزار فى الجنوب، مما جنح بالهلالية ومن سبقهم من العرب إلى تعديل الطريق بعض الشيء ناحية الجنوب بحيث يسير بمحاذاة أطراف الدلتا الشرقية إلى فتحة الوادى المعروف بالطميلات مخترقين هذا الوادى إلى شرق الدلتا[2]. ومنها تتجه إلى الأراضى الخصيبة نحو الغاضرة (أى السعيدة)[3]. ثم إلى بلبيس فالفسطاط[4] ثم يستقيم الطريق مع مجرى النيل مصعداً إلى النوبة. وليس ثمة شك فى أنهم لم يسيروا فى الطريق الصحراوى القديم المعروف بطريق الحجاج لأن هذا الطريق أجرد ما حل به عيون قليلة متباعدة[5]. وهو إذا صلح لسير الأفراد أو الجماعات المتفرقة أو قوافل التجار، فإنه لا يصلح لسير جماعات هائلة كهؤلاء الهلالية بأنعامهم وحوائجهم ونسائهم وأطفالهم.

ولم يكن الهلالية والسلمية وحدهم الذين ينتجعون شرقى الديار المصرية، بل لم يكن القيسية وحدهم هم الذين ساروا فى هذا الدرب وشاركوا المصريين خيرات بلادهم، بل كانت هناك قبائل من عرب الجنوب اتخذت محلاتها فى ذلك الحوف وما يليه إلى الصعيد قبل الهلالية بأمد ليس بالقصير. ويعطينا ابن خلدون[6]

(١) انظر تفصيل هذا الطريق فى ابن خردازبة. المسالك والممالك، ص ١٤٩، الإدريسى، نزهة المشتاق، ص ١٦٣، ١٦٤، قدامة، الخراج، ص ١٩٠ .

(٢) أ. أ. رزقانة، المصدر السابق، ص ٣٢٩ .

(٣) يؤخذ من أقوال قدامة إن الغاضرة لقب على فاقوس. الخراج، ص ٢١٩، ٢٢٠ .

(٤) ابن خردازبة، المسالك والممالك، ص ٨٠ .

(٥) أ. أ. رزقانة، المصدر السابق، ص ٣٢٠ .

(٦) ج٦، ص ٦٢٥ .

والمقريزى[1] صورة على شىء من الوضوح لتوزيع القبائل البدوية فى مصر وهذه الصورة، وإن مرت عليها السنون بين نزول الهلالية وبين تسجيلها، إلا أنها يمكن أن تنطبق فى مجملها على الحالة التى كانت عليها منازل هذه القبائل فى الفترة الواقعة بين منتصف القرن الرابع إلى منتصف القرن الذى يليه، واعتمد عليها الجغرافيون المحدثون فى أبحاثهم[2]. فقد نزل الصعيد الأعلى عند أسوان وما بعدها بنو جهينة إحدى بطون قضاعة وانتشروا فى إقليم النوبة وصعدت جماعات منهم إلى السودان والحبشة ونزل الصعيد الأعلى أولاد الكنز وينتسبون إلى ربيعة بن معد، ومن أسوان إلى قوص عاش الجعافرة الذين يزعمون أنهم من الأشراف وأن جدهم جعفر بن أبى طالب وأغلبهم تجار، وهم ينتشرون إلى الصعيد الأوسط وإلى جانبهم من قريش بنو طلحة وبنو الزبير وأخلاط تنتسب إلى بنى عمر وبنى أمية. وتتوزع منازل قيس فى شرقى الدلتا وجنوبها، فغزارة قيس فى أرباض القاهرة وقليوب وما حولها. وسليم وهلال فى منطقة متسعة تتوسطها بلبيس وإن انتقلت بطون منهم إلى الصعيد وزاحمتهم لخم وهم يمانية فى الحوف الشرقى، واستقر كثير منهم فيه ورغبوا عن البداوة إلى الزراعة، أما جذام فقد توزعتهم الجزر الخضراء المتفرقة فى الشمال الشرقى لدلتا النيل وأخذت بطون من طيء تنتقل بين الشام ومصر طلبًا للكلأ والمرعى. ومن القلزم إلى ينبع قبائل من جبينة وقضاعة وتفرقت بطن من جذام تعرف بالعبايدة فى الجنوب الشرقى للحوف.

وانعكست الآية على الدولة الفاطمية بقدوم هؤلاء الأعراب الهلالية والسلمية أو استقدامهم إلى صعيد مصر والعدوة الشرقية من النيل، فقد كان المقصود إضعاف القرامطة ومن إليهم من خصوم للدولة والاعتماد عليهم فى إكراه أهل البلاد المفتوحة عنوة، ولكن هؤلاء الأعراب لم يستطيعوا الخروج عن طبائعهم فنقلوا إلى الديار المصرية

(١) البيان والإعراب، ص ٢٠ وما بعدها.

(٢) A Study of Ethnic Stoeks: Abbas Ammar.

ما اعتادوا من شرائع الصحراء في الثارات والحقود وبخاصة ما كان منه بين زغبة ورياح[١]، كما أنهم استطالوا على السكان الوادعين يدهمون ديارهم ويعتدون على محاصيلهم ويسلبون أموالهم ويأخذون أنعامهم ودوابهم غصباً، ويقطعون الطريق على التجار ويستطيلون بالأذى على من يقربهم أو يقربوه[٢] حتى أصبحت الدولة الفاطمية تواجه في جماعاتهم، المشكلة التي تواجهها كل دولة نظامية.

وقبل أن نمضي في تتبع الحوادث، نرى لزامًا علينا أن نعرض لهذا السؤال: لماذا غلب اسم هلال على هذه القبائل؟ ونحن نعلم أنهم لم يكونوا جميعًا هلالية، فقد شاركهم بنو سليم ولم يكونوا أقل منهم عدداً وأهون شأنًا، بل لعلهم كانوا أمنع جانبًا وأبعد صوتًا، كما أنه قد انخرط في مجموع هذه القبائل وحدات لا تشترك معها في القربى وفيها مضرية غير قيسية قحطانية. فقد ذكر ابن خلدون[٣]: "... وكان فيهم من غير هلال كثير من فزارة وأشجع من بطون غطفان وجشم بن معاوية بن بكر بن هوازن وسلول بن مرة بن صعصعة بن معاوية والمعقل من بطون اليمنية وعمرة بن أسد بن عامر بن صعصعة وعدوان بن عمرو بن قيس بن عيلان وطرود بطن من فهم بن قيس...". ونحن نرجح أن ذلك إنما يرجع لانتقال الرياسة وقتذاك، فما نعلم أنها كانت فيهم أيام الجاهلية أو صدر الإسلام إلا قليلاً. وابن خلدون صريح في النص على وجود الرياسة فيهم، إذ يقول: "... إنهم كانوا متدرجين في هلال وفي الأثبج منهم خصوصًا لأن الرياسة كانت عند دخولهم للأثبج وهلال..."[٤]. وهناك عامل مساعد على استئثارهم

---

(١) ابن الأثير، ج٩، ص ٢٨٨ .

(٢) ابن خلدون، ج٩، ص ١٣ .

(٣) المصدر السابق، ج٦، ص ١٦، ١٧ .

(٤) المصدر السابق، ج٦، ص ١٧ .

بالشهرة المتأخرة لا يمكن إغفاله بحال، وهو عامل بيانى يتصل بالاسم "هلال وسهولته ودورانه على الألسنة واتصاله بالنيِّر الذى يدل عليه"[1].

ولنتوجه بأنظارنا نحو الشمال الغربى لدلتا النيل، حيث مضارب بنى قرة وهم الذين يزعمون أنهم من ولد هلال وإن اتخذوا مقامهم فى هذا الإقليم قبل قدوم إخوتهم فى العدوة الشرقية بأجيال، وكانت منازلهم آخر ما وصل إليه الأعراب إذا أخذنا بقول ابن خلدون[2] وكان قرارهم فى الجبل الأخضر وما يليه من برقة. ولم يستقروا ويتحولوا عن البداوة على الرغم من طول مقامهم فى أرض خصيبة وخلطتهم لأقوام فلاحين، وما نشك فى أنهم كسائر البدو يكرهون النظام ويتربصون بالسلطان ويعيشون على الغنيمة. ولا يحتفظون بالمذاهب الدينية إلا بمقدار اتصالها بمنافعهم وتبريرها لفعالهم. وقد ذكر المؤرخون أنهم استجابوا إلى أبى ركوة[3] فى شق عصا الطاعة العبيدية الشيعية والبيعة للقائم العباسى، وكانوا مع نفر من المعارضين الساخطين حرباً عواناً على الدولة الفاطمية، وبلغ من تحمسهم فى القضاء على سلطانها، أنهم صالحوا زناتة وتناسوا، إلى حين، ما كان بين أولئك وهؤلاء من ثارات ودماء. واستهانت الدولة بهم أول الأمر حتى غلبوا عاملها واستقلوا بإقليم برقة. فأدركت أن الأمر جد فأرسلت الكتائب إليهم، فمنيت بالهزيمة فما كان من العرب ومن انضم إليهم من كتامة وعلى رأس الجميع أبو ركوة إلا أن طمعوا فى ملك مصر ذاتها، فبعثوا السرايا إلى أرض الصعيد ثم تحولت هذه السرايا إلى غزو حقيقى. وكانت الدولة الفاطمية قد استشرقت بعد أن اطمأنت فى وادى النيل وجعلت قصبتها فى مصر. فأرسلت إلى الشام تكتب الكتائب،

(١) انظر تفصيل ذلك فى الحديث عن الشطر بآخر الباب الرابع من هذا الكتاب.

(٢) المصدر السابق، ج٦، ص ٤، ٥ .

(٣) يذهب بعض المؤرخين إلى أنه من ولد هشام بن مروان، ويقرب فى النسب من المؤيد هشام بن الحاكم الأموى صاحب الأندلس، وأنه ممن هرب من الأموية أيام المنصور بن أبى عامر، ابن الأثير، ج٩، ص ١٣٩ .

وأطمعت بعض العرب الذين فى الجانب الشرقى، وبذلت الأموال ونهضت تقاوم هذه الغزوة بكل وسيلة حتى أوقفتها وفرقت جموعها وأسرت قائدها عام ٣٩٧هـ. ويقال إن الفضل الأكبر فى ذلك إنما يعود إلى بنى قرة ومن إليهم، فقد انساقوا إلى أبى ركوة انسياقهم إلى كل ثائر طمعًا فيما تجره الفتنة من المغانم والأسلاب، لا إيمانًا بمذهب أو إخلاصًا لعقيدة أو تحقيقًا لمثل. فلما بذلت لهم الأعطيات وفرقت عليهم الأموال آثروا السلامة وقعدوا عن نصرته، وكانوا السبب فى هزيمته كما كانوا السبب فى قوته واتساع سلطانه(١).

وإذن فقد عانت الدولة الفاطمية الأمرين من هؤلاء العرب الهلالية شرقى مصر وغربيها على السواء، حتى أصبحوا مشكلة من أهم المشكلات التى تواجهها وكانّ قد بدا الأمر فى دست الحكم يضطرب ويتقلقل تبعًا لأهواء القادة والوزراء والمشيرين، بل وأمهات الخلفاء من بنات النصارى أو اليونان(٢)، وأخذت رقعة الدولة تنكمش على مر الأيام فى وقت يحدق الصليبيون فيه بالدولة الإسلامية جميعًا، ولا عبرة بامتداد النفوذ الفاطمى العلوى من ناحية الشرق، فقد أخذت مدن الشام تقاومه ووقف بنو سلجوق حجر عثرة فى سبيل اتساعه. وما يقال عن الخطبة للعبيديين فى مساجد بغداد، لا يدل على نهضة الدولة بقدر ما يدل على نهضة قائد تركى واحد، عمل باسمها فترة ثم انحرف عنها. ويمكن أن يقال دون أن يكون فى هذا القول غلو أو سرف، إن رقعة الدولة عندما ولى المستنصر الأمر لم تكن تتعدى الديار المصرية إلا قليلاً(٣) .

ولكى ندرك مدى استشراق الدولة الفاطمية التى جاءت من المغرب، علينا أن نذكر أنها قامت أول ما قامت على أكتاف قبيلتين بربريتين، أو بتعبير أدق مجموعتين

---

(١) ابن الأثير، ج٩، ص ١٣٩ ـ ١٤١ .

(٢) A History of Egypt, the Middle Ages: Stanly Lane poole١، ص ١٣٧ .

(٣) S. L. Poole، ص ١٣٧,

متسعتين من القبائل البربرية تعرفان فى التاريخ بكتامة وصنهاجة قام الملك الفاطمى بالأولى وعاونت الثانية عليه. وشاءت الظروف أن ترتبط صنهاجة بكتامة منذ القدم إذ جمعتهما أواصر واحدة من الدم والجوار واللغة المشتركة والحياة المتشابهة والتراث الموحد، وظهرتا فى التاريخ مرتبطتين متجاورتين متلازمتين ربط القدر بين مصيريهما[١]، ولا حاجة بنا إلى الغوص على أنسابهما، فقد فصلها ابن خلدون[٢] . وحسبنا أن نشير هنا إلى أن أمير صنهاجة بلكين بن زيرى هو الذى تولى عن الفاطميين أمر المغرب بعد رحيلهم إلى مصر، فأسس بذلك دولة بربرية موالية للفاطميين. ولكن هذه الدولة أخذت تقوى شيئًا فشيئًا حتى أصبح ولاؤها للفاطميين اسميًا أو يكاد، تقتصر مظاهره على الخطبة والسكة وقبول كتاب الولاية وتبادل الهدايا بين الطرفين[٣] فلما بلغت أوجها أيام المعز بن باديس استشعرت القدرة على تمام الاستقلال عن الدولة العبيدية الشيعية، فقطع سلطانها الصيغة العلوية من الأذان وجهر بالمذهب السنى واتصل بخليفة بنى العباس القائم بأمر الله وأمر بالخطبة له على منابر المهدية والقيروان بدلاً من المستنصر الفاطمى[٤] .

فى هذه الظروف المحيطة بالدولة الفاطمية بدا الطور الثانى للهجرة الكبرى، وهو أدنى إلى الغزوة أو الغارة فى مظهره. وكان فى صدر الفترة الطويلة التى حكمها المستنصر بالله. وقد ناقش صاحب رسالة الدولة الزيرية[٥] تأريخ إعلان استقلالها عن الفاطميين بقطع الخطبة لهم واستعراض آراء المؤرخين التى تتذبذب بين عامى ٤٣٣،

(١) حسن محمود، الدولة الزيرية (ض) عن Les Berberes: Pournel، ج٢، ص ١٠٤ .

(٢) ج٦، ص ١٤٨ وما بعدها.

(٣) S. L. Poole، المصدر السابق، ص ١٣٧

(٤) ابن الأثير، ج٩، ص ٣٨٨ وما بعدها.

(٥) حسن محمود، المصدر السابق، ص ٢٧٩ وما بعدها.

٤٤٠هـ وبين أن ذلك قد تم على مرحلتين، أقيمت الخطبة فى الأولى بمساجد القيروان دون أن يتعرض الخطباء للخليفة الفاطمى بسوء، وكانت عام ٤٣٥هـ، والثانية عام ٤٤٠ هـ وفيها سب الخطباء الفاطميين على المنابر، ولم يكتب صاحب القيروان الصنهاجى بأن يجهر باستقلاله على هذا الوجه بل بالغ فى ذلك وأمعن، فضرب السكة باسمه، ولم يدرج فيها صيغة "على ولى الله" التى تتسم بها سكة الفاطميين وحرم على رعيته التعامل بغير سكته[١] كما اصطنع السواد فى البنود والرايات وكسى التشريف لنفسه وأكابر رجاله[٢] .

وسواء أكان تصرف المعز الصنهاجى عن إيمان راسخ بالمذهب السنى، أم عن نزعة قومية تطلب الاستقلال والعزة، فإنه قد نفض يديه تماماً من الخلافة العبيدية وتجاوز ذلك إلى خصومتهم وعدم الاكتراث مما تجره عليه هذه الخصومة من حرب، وقد كفانا ابن خلدون مئونة التحقيق التاريخى عندما ذكر ما اشتجر بين الدولتين من صراع شديد، فقد بين أنه لم يكن فى عهد الوزير أبى القاسم على بن أحمد الجرجرائى، وإنما كان أيام الوزير أبى محمد الحسن بن على اليازورى[٤] . والظاهر أن هذا الالتباس الذى وقع فيه المؤرخون والذى أشار إليه ابن خلدون يرجع إلى ما كان بين المعز بن باديس وبين الأول من مكاتبات لا نخوض فى تفصيلها. ويذكر المؤرخون كذلك قصة النزاع الذى قام بين صاحب المغرب ووزير الخلافة الفاطمية اليازورى، وخلاصتها أن المعز لم يخاطبه بما كان يخاطب الذين قبله من الوزراء، فقد كان يخاطبهم بعبارة "بعبده" فمال عنها فى مخاطبة الوزير الجديد بعبارة "بصنيعته"

---

(١) ابن عذارى، البيان المغرب، ص ٢٨٩، ٢٩٠ .

(٢) المصدر السابق، ص ٢٩١، ٢٩٢ .

(٣) ج٦، ص ١٣، ١٤ وقد ذكر فيه اسم الجرجانى بدلاً من الجرجرائى.

(٤) ابن الأثير، ج٩، ص ٣٨٧ .

احتقارًا لشأنه واستخفافًا به، لأنه كما يقول هؤلاء المؤرخون: "لم يكن من أهل الوزارة ولكنه كان من أهل البناية والفلاحة"، فعظم ذلك عليه وعاتبه وطلب إليه أن يرجع إلى ما كان من آداب المراسلة فى ذلك العهد. فلما أبى صمم الوزير لينتقص منه، وشرع يوقع بين الخليفة وبينه وأغرى العرب به. ولم يكن الأمر يحتاج إلى هذا العناء كله من المؤرخين فى البحث عن سبب مباشر يدفع إلى الاصطدام، فقد أعلن المعز استقلاله بما كان يأتيه من مظاهر العداوة الصريحة للخلافة الفاطمية التى أغضت عنه أول الأمر، كما أغضت قبل ذلك عن أبى ركوة وبنى قرة، وكانت مشغولة عنه بما تواجهه من مشكلات المشرق، ولكنها فى الوقت نفسه لا تترك فرصة تمر للإيقاع به إلا انتهزتها[1] .

ولم يكن يبدو من العرب الهلالية الذين استقروا فى العدوة الشرقية من النيل وصعيد مصر أى ميل إلى الاستقرار والجنوح إلى الفلاحة واتخاذ المدر بيوتًا ومنازل، والظاهر أن الفاطميين كانوا يراقبونهم بعين ساهرة إلى جانب الإحسان إلى أشياخهم وتقريب أمرائهم واصطناع كثير من عشائرهم فى جيوشهم. ونحن نفهم من عبارة أوردها ابن عذارى[2] أن الفاطميين كانوا يحولون بين هؤلاء الأعراب وبين عبور النيل إلى العدوة الغربية، وهذا هو الذى دعاهم إلى أن يمكثوا فى منازلهم الشرقية ما يقرب من قرن كامل حتى تكاثروا وانضم إليهم غيرهم من أبناء عمومتهم ومن الأخلاط والسواقط من البدو، وليس يعقل أنهم بعد أن أصبحوا على هذه القوة الجماعية التى لا تدفع، أن يحول بينهم وبين النقلة، إذا أرادوها، أحد الناس كائنًا من يكون، وبخاصة وهم يعلمون أن فى الجانب الغربى إلى برقة ينتشر إخوة لهم وأبناء عم. ولو صحت الروايات التى يذهب إليها كثير من المؤرخين وهى أن اليازورى بعد أن أصلح بين

(١) المرجع السابق، ص ٣٠٠ .

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠٠ .

أشتات هذه القبائل بشخصه أو بنائب عنه، أذن لهم باجتياز النيل وحرضهم على عدوه وعدو الدولة المعز بن باديس ومنح كل فرد منهم ديناراً وبعيراً ووعدهم بالإمداد والمئونة(١) فكان ذلك الإغراء إفادة بارعة من واقع لا شك فى حدوثه.

ويفصل ابن خلدون أسماء القبائل التى اجتازت النيل وولت وجهها شطر برقة والمغرب فيقول: "... وشعوبهم لذلك العهد زغبة ورياح والأثبج وقرة وكلهم من هلال بن عامر، وربما ذكر فيهم بنو عدى ولم نقف على أخبارهم وليس لهم لهذا العهد حى معروف فلعلهم دثروا وتلاشوا وافترقوا فى القبائل، وكذلك ذكر فيهم ربيعة ولم نعرفهم لهذا العهد إلا أن يكونوا هم المعقل كما نراه فى نسبهم، وكان فيهم من غير هلال كثير من فزارة وأشجع من بطون غطفان وجشم بن معاوية بن بكر بن هوازن وسلول بن مرة ابن صعصعة بن معاوية والمعقل من بطون اليمنية وعمرة بن أسد بن ربيعة بن نزار وبنى ثور بن معاوية بن عبادة بن ربيعة البكاء بن عامر بن صعصعة وعدوان بن عمرو ابن قيس بن عيلان وطرود بطن من فهم بن قيس.."(٢) .

وتحركت جموعهم متجهة إلى الشمال الغربى ميممة إلى الشعبة الهلالية الأخرى التى ذكرناها آنفًا المعروفة ببنى قرة الذين ينسبون إلى عبد مناف بن هلال الذين أشرنا إلى بعض ما كان بينهم وبين الدولة الفاطمية من وقائع تدل على أنهم كانوا قوة يعمل لها حساب فى برقة وما يليها. ولم يكن ولاؤهم لأى من الدولتين المصرية أو المغربية خالصًا. فكما انتقضوا على الحاكم بأمر الله أكثر من مرة، كانوا يقطعون التجارة بين الإمارة الصنهاجية وبين مصر، حتى بلغ منهم أن استاقوا الهدايا المرسلة إلى صاحب المهدية(٣) .

(١) ابن عذارى، ص ٣٠٠، ابن الأثير، ج٩، ص ٣٨٨، ابن خلدون، ج٦، ص ١٤ .

(٢) المرجع السابق، ج٦، ص ١٦، ١٧ .

(٣) ابن خلدون، ج٦، ص ١٧ .

ونستخلص مما ذكره المؤرخون أن هذا الطور الثانى المتخذ شكل الغزوة قد تم على دفعتين. كانت الأولى ـ على ما يقال – بإغراء الفاطميين فى شخص وزيرهم اليازورى. وكانت الثانية هجرة لا إكراه ولا ترغيب فيها، أقدم عليها الأعراب ليشاركوا فيما ناله إخوتهم وأبناء عمومتهم من فىء وغنيمة، بل إن بعضهم ليذهب إلى أن الفاطميين أدركوا قوة هذه الرغبة فى النقلة الثانية ففرضوا على أفرادها ما يشبه المكوس، وأخذوا عن كل رأس دينارين، أى أنهم أخذوا بالشمال ما سبق أن أعطوه لإخوتهم باليمين[1] ويفهم مما ذكره ابن خلدون[2] أن بنى سليم كانوا العنصر الغائب فى الهجرة الثانية كما كانوا فى الطور الأول، فهم من بطونهم التى رآها فى أيامه: زغب ودياب وهبيب وعوف. ونحن نوافق مارسيه[3] فيما ذهب إليه من أن هؤلاء الأعراب جميعًا على اختلاف أنسابهم كانوا قد تبرموا بالحياة فى مصر، وكان لا بد لهم من الهجرة إلى بيئة أخرى تنطلق فيها غرائزهم البدوية. والراجح أن بنى قرة كانوا أكثر إغراء لإخوتهم من الخليفة ووزيره. فليس من شك أن اتصالاً ما كان بين عرب العدوتين الغربية والشرقية، وأن ما كان يتردد فى مضارب البدو فى برقة من أساطير الكنوز القديمة المطمورة فى إفريقية وما وراءها، كان يجد صداه البعيد فى نفوس الأعراب جميعًا أيًا كان مقامهم من النيل[4] .

ولكننا فى الوقت نفسه نخالف هؤلاء المؤرخين ونرى أن هذه الهجرة – أو الغزوة إذا شئت – إنما كانت على موجات بشرية متتابعة، فإن ذلك أدنى إلى منطق النقلة الجماعية فلم يكن الهلالية جيشًا نظاميًا يؤمر بالحركة فيؤتمر! وإنما كانوا قبائل كثيرة

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤ .

(٢) المصدر السابق، ص ٧٢، ٧٣ .

(٣) المصدر السابق، ص ٨٨، ٨٩ .

(٤) مارسيه، المصدر السابق، ص ٨٨، ٨٩ .

وكان انتقالهم ككل هجرة جماعية بطيئًا متثاقلاً، ولم يتم على دفعة واحدة أو دفعتين فقد استغرق بلوغهم برقة أمدًا ليس بالقصير لعله يتجاوز ثلاثة أعوام، كما أنها يمكن أن تكون انتقالاً مفاجئًا لأن ذلك لا يستقيم مع الحياة القبلية التى تستلزم النقلة الجماعية وتتجاوز الرجال القادرين على حمل السلاح إلى الشيوخ والنساء والأطفال والدواب والمتاع[1] . أضف إلى ذلك أن المعز بن باديس لم يستشعر الخوف لقدوم الأفواج الأولى من هؤلاء الأعراب مما يرجع بأن تغريبتهم كانت فطرية طبيعية لا يكاد يشوبها إكراه أو اصطناع[2] . ولسنا ندرى لما ينظر المؤرخون إلى الموضوع من زاوية أخرى، وهى أن مصلحة الدولة فى إبقاء هؤلاء العرب حيث هم فى العدوة الشرقية لا تقل خطراً عن إكراههم إلى النقلة غربًا، ذلك أن هؤلاء الأعراب كانوا يستطيعون الاحتفاظ بالتوازن كلما اختل بين الجند من الترك أو السودان أو المغاربة، وكثيراً ما كان يستشرى كل فريق على الآخر، كما أن انشغال الدولة بمشكلات الشرق كان يقتضى احتفاظها بهم فى مواضعهم وعدم السماح لهم باجتياز النيل.

غربت القبائل الهلالية إذن، ونزحت عن مصر، بيد أن هذه التغريبة لم تشمل الهلالية قاطبة، إذ بقيت منهم جموع قليلة بالقياس إلى الذين رحلوا، لا تزال آثارهم البشرية شاخصة إلى يومنا هذا فى الشرقية[3]، حيث تجمعوا منذ أمد طويل كما شاهد ابن خلدون[4] بقاياهم فى الصعيد الأعلى شرقى النيل لم يجوزوه؛ لأن الظروف الطبيعية أقصتهم إلى هناك. فمن المظاهر الواضحة أن الوادى الخصيب لا يتسع فى الجانب الشرقى للنيل إلا عند الصعيد الأعلى. وهذا دعاهم إلى الإقامة والاستقرار

---

(١) مارسيه، المصدر السابق، ص ٩٠ .

(٢) حسن محمود، المصدر السابق، ص ١٨٩ .

(٣) Abbas Ammar، المصدر السابق.

(٤) ابن خلدون، ج٦، ص ٥ .

والتطور من البدو الضاربين فيما يشبه الصحراء إلى فلاحين يزرعون الأرض ويتجرون فى غلاتها، وإن احتفظوا بإثارة من الفروسية تبدو فى إجادتهم ركوب الخيل وما يشتجر بينهم من فتن وحروب ومنها ما يقع بين أحياء القفر.

اكتظت برقة إذن بالأعراب الوافدين عليها عشيرة فى إثر عشيرة إلى من كان فيها من بنى قرة أصحاب المنعة والغارة. ونحن لم ننس ما ذكره ابن خلدون من أن برقة هذه كانت آخر منازل العرب ناحية الغرب، فالفتح العربى الأول لم يغير من الصورة البشرية العامة لشمالى إفريقية، ومبادرة البربر إلى الاستجابة لمختلف النحل والمذاهب إنما يدل على تمكن النزعة الاستقلالية من نفوسهم، كما أن قيام الدولة العبيدية الشيعية كان تعبيراً صارخًا عن هذه النزعة، ولكن هذه الدولة لم تستوعب قبائل البربر جميعًا، بل إنها ما كادت تنتقل ناحية الشرق حتى انفصل عنها هؤلاء البربر وتنازعوا الأمر فيما بينهم ولم تستطع قبيلة من قبائلهم الاستئثار بالنفوذ، ولكننا مع هذا نستطيع أن نتبين الخطين البارزين فى تلك الربوع، فقد حلت صنهاجة محل كتامة وإن انقسمت إلى شعبتين، تحكم الأولى فى القيروان، وتحكم الثانية فى القلعة وإلى جانبهم زناتة التى كانت موالية لأمراء بنى أمية فى الأندلس، لا حبًّا فيهم ولكن كراهة منهم للفاطميين أو بتعبير أدق لصنهاجة ومن إليها. ثم ما لبثوا أن جهروا هم أيضًا باستقلالهم(١) .

ويقال إن هؤلاء الهلالية تقارعوا على البلاد أول قيامهم بتغريبتهم هذه وقسموها على أساس الشعبين الكبيرين اللذين تتألف منهما سائر قبائلهم، وهما سليم وهلال، اختص الأول بالشرق والثانى بالغرب(٢)، ولكن هذه الرواية لا تستقيم مع الهجرة غير

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية، مادة بربر (الترجمة العربية)، ج٣، ص ٥٠٥، ٥٠٦، وكاتب المادة هو رينيه باسى Rene Basset.

(٢) ابن خلدون، ج٦، ص ١٤ .

النظامية التى كانوا يسيرون فى مجالها، وأغلب الظن أنها انتحلت بعد حدوثها بزمن لأنها تتفق مع النتائج التى انتهت إليها الأحداث لا مع مقدماتها. ولما غربت جموعهم بقيت منهم بقية فى برقة أغلبها من سليم وأحلافها رواحة وناصرة وعمرة[١] .

وكانت المرحلة الأولى فى هذه التجربة (التغريبة) ديار المعز بن باديس الصنهاجى. ويتفق كثير من المؤرخين[٢] على اتصال العرب الغازين أو المهاجرين بهذه الدولة الزيرية كان وديًا أول أمره لأن المعز أراد أن يستظهر بهؤلاء العرب على قبيلة من صنهاجة فى داخل إمارته وعلى منافسه فى خارجها الذى يمثل الشعبة الثانية من الملك الصنهاجى فى القلعة. وهذا هو الباعث الذى دعا العرب إلى التجمع فى أرباض حواضره، ولكن المهادنة بينه وبينهم لم تكن لتستمر طويلاً على الرغم من إحسانه إليهم وإصهاره إلى أميرهم، فقد أتوا على كل ما تصل إليه أيديهم إطعامًا لذواتهم ودوابهم حتى اشتد بلاؤهم، ولم يكن من مدافعتهم بد، فجمع المعز عسكره وعبيده واستنفر عمه صاحب القلعة، وإن كانت بينهما خصومة، فكتب له الكتائب واستغاث ببعض أمراء زناتة فشدوا أزره حتى ليقال إن جيشه بلغ ثلاثين ألف فارس[٣] ويبالغ بعض المؤرخين ويذهب إلى أنهم كانوا نيفًا وثمانين ألفًا[٤] . أما العرب فلم يكونوا أكثر من ثلاثة آلاف فارس[٥] . والتحم الفريقان عند حيدران فدارت الدائرة على المعز وجنده، ومنوا بهزيمة منكرة وغنم العرب كل ما كان معهم "فلم يخلص لأحد منهم عقال بعير"[٦] .

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤ .

(٢) ابن خلدون، ج٧، ص ١٤، ابن عذارى، ص ٣٠١، ابن الأثير، ج٩، ص ٣٨٨ .

(٣) ابن خلدون، ج٦، ص ١٥ .

(٤) ابن عذارى، ص ٣٠٢,

(٥) ابن خلدون، ج٦، ص ١٥، ابن عذارى، ص ٣٠٢ .

(٦) ابن عذارى، ص ٣٠٢ .

ومن الملاحظ التى تستوقف النظر فى هذه الواقعة أن أعقاب عرب الفتح الإسلامى الأول الذين كانوا فى جيش المعز تخاذلوا وانضموا إلى الهلالية بفعل العصبية التى تربط بينهم[١]، ثم كانت واقعة القيروان فقد حاصرها العرب وأهلكوا ما حولها من الضواحى والقرى ونهبوها حتى فر أهلوها إلى تونس فى رواية، وإلى المهدية فى رواية أخرى[٢] ولم تُجْدِ المعز الأسوار والمسالح التى شادها للوقوف فى وجه العرب الذين أخذوا يغلبون على القرى المحيطة بالقيروان ويهدمون الحصون والقصور ويقطعون الثمار ويتلفون الأنهار[٣]، وغلبت العرب على سائر مدن الغرب ولكنهم كانوا يؤثرون الحياة فى الأرباض والضواحى ويملكون على الأمصار أمراء من أهلها يرهبونهم ويدفعون الإتاوة لهم. فعلوا ذلك بباجة وتونس وقسطنطينة واقتسموا بلاد إفريقية فيما بينهم، فكان لزغبة طرابلس وما يليها، ولمرداس بن رباح باجة وما يليها[٤] . ويضيف ابن خلدون أنهم اقتسموا البلاد ثانية فكان لهلال من تونس إلى الغرب[٥] ولكنه لم يبين لنا من الذين غلبوا على الربوع من تونس إلى الشرق. وأراد المعز النجاة بنفسه فأنكح ثلاثة من أمراء الهلالية ثلاثًا من بناته[٦] وحاول تميم بن المعز صاحب الأمر فى المهدية، أن يستعين بأصهاره العرب فأبت ذلك عليه رعيته وجنده من السودان فدخل الهلالية القيروان واستباحوا واستصفوا ما كان لآل بلكين فى قصورها من النفائس والذخائر[٧] .

---

(١) ابن خلدون، ج٦، ص ١٥ .

(٢) المصدر نفسه.

(٣) ابن الأثير، ج٩، ص ٣٩٠ .

(٤) المصدر السابق.

(٥) ابن خلدون، ج٦، ص ١٥ .

(٦) ابن خلدون، ج٦، ص ١٥، ١٦ .

(٧) ابن خلدون، ج٦، ص ١٦ .

ثم ارتحلوا إلى المهدية فنزلوها وضيقوا الخناق عليها بمنع المرافق وإفساد السابلة. وإذا كانت الدولة الزيرية الصنهاجية قد استمرت بعد هذه الأحداث الجسام فالفضل فيه لمهادنتها العرب وتقربها منهم حتى أصبحت إمارة فى حمايتهم.

وانتقلت جموع الهلالية إلى المرحلة الثانية من هذه التغريبة فتجاوزت صنهاجة إلى زناتة ونازعوهم على الضواحى واتصلت الحروب بينهم. وأهم وقائعهم ما كان منها مع صاحب تلمسان وهو من أعقاب محمد بن حزو(١) ووزيره أبى سعدى خليفة اليفرنى والتى انتهت بقتل الأمير وسادات قومه ثم استمرت المشاهد والأيام بين الهلالية وزنانى سجالاً ولم يكن هذا القبيل البربرى أحسن حظًا من صنهاجة. ويذهب ابن الأثير إلى غزوة العرب زناتة لم تكن من وحيهم وإنما كانت من وحى صنهاجة المغرب الأوسط أصحاب القلعة، فقد ذكر أن بلكين قاد العرب فى حربهم زناتة ولم يزد على أنه غلبهم وأحدث فيهم مقتلة عظيمة(٢) وأما ابن خلدون فقد سكت ولم يشر إلى شىء من ذلك فى حديثه عن أصحاب القلعة هؤلاء. ومهما يكن من شىء فإن هذه الشعبة الصنهاجية الزيرية فى المغرب الأوسط لم تنقطع لحظة عن مدافعة زناتة والعمل على إضعاف شوكتها. ولسنا نستطيع أن نرفض قول ابن الأثير إذا لاحظنا أن الهلالية كانوا بعد أن غلبوا على الأمصار قد أصبحوا أقرب إلى الجند المرتزقة ينضمون لأى فريق يوسع لهم فى الأمانى أو يجزل لهم فى الأعطيات.

---

(١) وكانت ديار بنى خزر هؤلاء تمتد على سهول أوروبة وشرقى مراكش وكانوا أقيالاً للأمويين فى قرطبة.. دائرة المعارف الإسلامية، النسخة الإنجليزية، ج٤، مادة زناتة.

(٢) المصدر السابق، ج٩، ص ٣٩٠ .

وهكذا تم التغلب للهلالية على صنهاجة وزنانة جميعًا. ولكن العجيب أنهم لم يؤسسوا ملكًا ولم يشيدوا دولة(١) . وهذا هو الفارق الجوهرى بينهم وبين الفتوح العربية الأولى يجعل الذين يوازنون بين الحركتين لا يقيمون الموازنة على أساس صحيح، فعرب الفتح كان يحركهم مثل يريدون تحقيقه، أما هؤلاء الأعراب فلم تكن تحركهم إلا غرائزهم، لذلك طالما كانوا منقسمين يؤثرون الضواحى والأرباض على الأمصار ويفضلون البداوة الجافية والنقلة المستمرة على الحضارة والاستقرار. وكانت عصبيتهم أقوى من أن تتحول إلى وطنية مرتبطة بإقليم أو رقعة محدودة من الأرض. وإن فعلت شُعَب منهم ذلك، تسربت فى غيرها واستمرت جموعهم تدور بين المصايف والمشاتى تنتجع الجزر الخضراء وتقطع الطريق على السفر والتجار وتغير على السابلة، ويستأجرها أصحاب السلطان فى التمكين لأنفسهم ومدافعة خصومهم. وقد حاول ابن خلدون فى غير موضع أن يتبين أنسابهم، فرأينا أن نجمع ذلك فى شجرة واحدة تدل على الأصول والفروع، ونشير إلى مدى القرابة والصلة بين مختلف العشائر والبطون.

وإذا كان لهذه الهجرات الهلالية التى اتخذت مظهر الفتح من أثر فى شمالى إفريقية، فهو العمل على تغريب هؤلاء البربر، ذلك لأن الفتح الإسلامى الأول، وإن طبعهم بالدين واللغة إلا أنه لم يطبعهم بالدم العربى. فعدلت الغزوة الهلالية تعديلاً جنسيًا أو عنصريًا فى السكان جميعًا، حتى أصبح الأثر البربرى القديم لا يلتمس إلا فى معاقل طبيعية ضيقة ولا يميز إلا ببعض الظواهر اللسانية العامة(٢) .

---

(١) ولا عبرة بما فعله بنو جامع - وهم من رياح - فى تأسيس إمارة لهم بمدينة قابس أو تشييد حصن أو مسلح فى المعلقة على خرائب قرطاجنة القديمة. مارسيه فى (دائرة المعارف الإسلامية، النسخة الإنجليزية، ج٣، مادة رباح).

(٢) دائرة المعارف الإسلامية "مادة بربر، الترجمة العربية"، ج٣، ص ٥٠٨ .

ونحن نستنتج من هذا كله أن الهلالية هؤلاء كانوا من المعنين فى البداوة المعتزين بالعصبية، لأنهم كانوا يقاومون عوامل الاستقرار والاندماج. وأنهم لم يتغيروا فى جميع المسارح التى حلوا فيها، فقد كانوا فى نجد والعراق والشام، كما كانوا فى مصر وإفريقية وبلاد المغارب. وكانت صلاتهم بالدول النظامية وأصحاب السلطان سليمة تقوم على طلب الانتفاع بأية وسيلة كانت. وهم يمرون بصور الحكم مرورهم بمذاهب الاجتماع والدين، لا يؤمنون بشىء منها.

هلال

نهيك   عبد مناف   ربيعة

أبو ربيعة   عبد الله

الأثبج   رياح   زغبة

عامر   مرداس   يزيد   عامى   حصين   عروة   ملك

كرفة   دريد

كبير   عطية

رزق

سرحان   ناهض

سلامة

حسن   بدر

داود   عقيل   يزيد   ثور   غانم

عامر   دياب

حواز   مسلم

صنبر

موسى   جابر   سودان   مشهور   محمد

"هلال" شجرة النسب الخاصة به.

ينصرون فريقًا ثم يخذلونه، ويعدون فريقًا آخر ثم يحقرون به، يتحولون بين القرامطة والشيعة وأهل السنة، تحولهم بين المصريين والبربر والسودان ويسيرون وراء قادة من الأعاجم والأتراك. لكن مما لا ريب فيه أن هجراتهم مذ خرجوا من نجد إلى أن تفرقوا فى بوادى إفريقية وتلالها تؤلف وحدة قائمة برأسها على الرغم من حدوثها على فترات كثيرة يتقارب بعضها ويتباعد بعضها الآخر، لأنها اتخذت سبيلها فى اتجاه واحد ناحية الغرب. ولا عبرة بتلبثها فى مراحل من الطريق، ولو طال هذا التلبث قرنًا أو يزيد، لأن ذلك لم يغير من فطرتها ولم يبدل فى اتجاهها، ومن ثم كان إطلاق التغريبة على هذه الحركات البشرية مسايراً للواقع.

وإن الباحث لا يستطيع مهما يجهد أن يقدم صورة مضبوطة لهم إذا هو درّس امتدادهم فى المكان أو الزمان فحسب. وما تكمل الصورة إلا إذا نظر إلى روح الجمع الهلالى التى لم تتغير فى جميع المراحل والأجيال.

الباب الرابع

مقومات النفس الجماعية

لا مجال لتكرار القول بأن علم النفس يتفرع إلى شعبتين، تعرض الأولى للأفراد وتتبُّع نزعاتهم وأهوائهم ومجالات مشاعرهم وأفكارهم وما لهذا كله من الأثر فى شخصيتهم وألوان سلوكهم. وتعرض الثانية للجماعات وتفسر ذاتياتها المختلفة وأهواءها المتباينة وما يرسب فى أطوائها من تراث الأجيال وما تنزع إليه واعية أو حالمة وتشرح أعمالها على هدى الدراسة المتأملة البصيرة. وكما أن هناك ضربين من علم النفس الفردى، أحدهما وصفى والآخر تحليلى فكذلك لعلم النفس الجماعى ضربان، أحدهما وصفى والآخر تحليلى أيضًا يعالج الأول اتجاهات جماعات بعينها بقص أثرها، وهو يساير التاريخ فى ذلك، ويحاول الثانى أن يحلل تلك الاتجاهات ويتعرف إلى مصادرها وبواعثها، ويخط القوانين العامة التى تخضع لها هذه الجماعات فى النشأة والتطور جميعًا[1] وهذا الضرب الثانى أحدثهما وهو يكاد يحل على الأيام محل فلسفة التاريخ. ولعله قد أصبح الآن أهمَ ما يعنى به علم النفس الجماعى بأسره. أضف إلى ذلك أن علم النفس الفردى لا يستطيع أن يقوم بمهمته فى تشخيص الفكر إلا إذا أدرك البواعث الجماعية التى أنشأت هذا الفكر الفردى وما رسبته فيه مما تسرب فى جبلته أو غريزته أو بقى يخالط الوعى ويقيد الإرادة ويحدد السلوك. وسنؤثر

(١) The Geoup mind, w. mcdougali، ص ١٠٤ .

هذا الضرب فى تحليل المقومات النفسية للجماعة الهلالية مستهدين بما مر بنا من تاريخهم ومستقرئين الروايات المتناثرة فى بطون الكتب والمدونات، وإن كانت عامة لا تميل إلى التخصيص إلا قليلاً. ولن نلقى بالنا بطبيعة الحال إلى أنظار أولئك الذين اعتمدوا على فلاسفة القرن التاسع عشر من الأوروبيين الاستعماريين فى تقسيم البشر إلى أجناس قائمة برأسها يمتاز بعضها من بعض بخصائص لا تجعلها متفاوتة فى النوع بحسب، ولكنها متفاوتة فى الدرجة أيضًا، لأن هذه الأقوال أدخل فيما عرفه تاريخنا بالشعوبية التى تقوم على منافرات تبعدها عن الحقائق العلمية الرصينة.

ونرى لزامًا علينا قبل أن نمضى فيما نحن بسبيله من العرض والتحليل، أن نصنف الجماعات تصنيفًا نفسيًا لنضع الهلالية فى مكانهم بين سائر الجماعات. ويختلف التصنيف باختلاف الأساس الذى يبنى عليه. من ذلك ما يحتفل بالعنصر الزمنى فيقسم الجماعات إلى مؤقتة تتفاوت أعمارها، وإلى دائبة، أو بتعبير أدق، مستمرة لأنها مهما طالت فمصيرها إلى تحول أو زوال ظاهرى. ومنه ما يحتفل بنوعها من طبيعية توجد كما توجد الكائنات الحية بالتوالد والنمو، أو مصطنعة تجتمع بالصدفة ومحض الاتفاق أو تجمع كرهًا أو استهواء، ومنها ما يقوم على الغاية من فطرية لا هدف لها إلى غاية تقصد إلى غرض معين[1] . والهلالية بالبداهة جماعة مستمرة عاشت أجيالاً وقرونًا متطاولة لا يعرف أوائلها بالتحقيق ولا يمكن أن يشار إلى أواخرها، فقد ظهروا على مسرح الحياة فتأثروا بها وأثروا فيها وعاش فيهم غيرهم. كما عاشوا فى غيرهم، ثم هم إلى ذلك جماعة طبيعة نشأت نشأة تلقائية لم توجد بينهم إرادة البشرية ولم يجمعهم وعى متعمد، وما رأيناه من تدخل بعض الإرادات فى تفريقهم أو نقلهم ـ إن صح ذلك ـ لا يمكن أن يخرجهم من صورتهم الطبيعية المتبلورة إلى صورة أخرى وهذا يستتبع القول بأنهم جماعة لا غائية، يصدرون فى أعمالهم

(١) The Geoup mind, w. mcdougali، ص ٧٦، ٨٩، ٩٢ .

الجماعية المشتركة عن الفطرة والغريزة. ولم يرسم لهم هدف محدود يرمون إليه منذ وجدوا على الأرض وإرادات أمرائهم وزعمائهم لا يمكن أن تتعدى المجال الحيوى الفطرى بحال من الأحوال.

وقد استخلصنا من الفصول السابقة أن الهلالية حتى قبل أن يدخلوا التاريخ من أوسع أبوابه - كما يقولون - كانوا جماعة من الرعاة قد ساروا فى مدارج التقدم شوطًا أو شوطين، وأن منازلهم متبدية جافية غير ذات مطر كثير. وأرضهم تناقض الغابة من حيث انكشافها، وتعرض الأحياء فيها للأخطار المتجددة أبدًا. وما نظن أن الصراع بين الإنسان والطبيعة يبدو فى صورة أبرز من صورته هناك، فالجدب يعتورها بين حين وحين، والإنسان الذى لا يستطيع أن يعتمد فى حياته على الكلأ والعشب وحدهما يتألف الأنعام ويعتمد عليها فى جميع شئونه. ولعل أصدق صورة لهم هى التى ذكرها ابن خلدون فى كتاب العبر، وقد رأى أعقابهم فى شمال إفريقية ومصر وبلاد الشام، وإن عمم الصورة على العرب جميعًا قال: "إن العرب (وهى صورة صادقة عن الهلالية وأحلافهم) منهم الأمة الراحلة الناجعة، أهل الخيام لسكناهم والخيل لركوبهم، والأنعام لكسبهم، يقومون عليها ويقتاتون من ألبانها، ويتخذون الدفء والأثاث من أوبارها وأشعارها، ويحملون أثقالهم على ظهورها يتنازلون حللاً[1] متفرقة ويبتغون الرزق فى غالب أحوالهم على القنص، ويتقلبون دائمًا فى المجالات فرارًا من حمارة القيظ تارة وصبارة البرد أخرى، وانتجاعًا لمراعى غنمهم، وارتيادًا لمصالح إبلهم الكفيلة بمعاشهم وحمل أثقالهم ومنافعهم، فاختصوا لذلك بسكنى الإقليم الثالث ما بين البحر المحيط من المغرب إلى أقصى اليمن وحدود الهند من المشرق، فعمروا اليمن ونجدًا وتهامة وما وراء ذلك، كما دخلوا إليه فى المائة الخامسة كما ذكروه من مصر وصحارى برقة وحولها وقسطنطينية وإفريقية والمغرب الأقصى والسوس، لاختصاص هذه البلاد بالرمال

(١) هكذا فى النص.

والقفار المحيطة بالأرياف والتلول والأرياف الآهلة بمن سواهم من الأمم فى فصل الربيع وزخرف الأرض لرعى الكلأ والعشب فى منابتها والتنقل فى نواحيها إلى فصل الصيف لمدة الأقوات فى سنتهم من حبوبها، وربما يلحق أهل العمران أثناء ذلك معرات من أضرارهم بإفساد السابلة ورعى الزرع مخضراً وانتهابه قائمًا وحصيداً، إلا ما حاطته الدولة وذادت عنه الحامية فى الممالك التى للسلاطين عليهم فيها، ثم ينحدرون فى فصل الخريف إلى القفار لرعى شجرها ونتاج إبلهم فى رمالها وما أحاط به علمهم من مصالحها، وفراراً بأنفسهم وظعائنهم من أذى البرد إلى دفء ماشيتها، فلا يزالون فى كل عام مترددين بين الريف والصحراء ما بين الإقليم الثالث والرابع صاعدين ومنحدرين على مر الأيام[١] .

وليس يغرب عن البال أن هناك فريقين من الهلالية، الفريق الأول أولئك الذين تداعوا الحلف العام وكونوا ما نستطيع أن نسميه القوم وشاركوا فى حركة التوسع التى نزعت إليها هذه الأمة الجديدة، واستقروا فى ديار أخرى بعيدة عن ديارهم الأولى وساطوا غيرهم بدمائهم فى أجيال متعاقبة متطاولة، على الرغم من العامل البيولوجى القوى الذى يمنعهم فطرة من الإصهار إلى غيرهم من الأجناس الأخرى. وحدث لهم التحول فى الصورة العامة فانقلبت خصوماتهم التى كانت تقوم بين وحداتهم الأولى إلى خصومات أخرى فى سبيل السيادة أو الغلب فى الأمة الجديدة ومارسوا أعمالاً أخرى لم تكن تؤهلهم لها منابتهم. ونحن نخرج من حسابنا التجارة لأنها من الغرائز الغالبة على البدو جميعاً. ونذكر الزراعة لأن بعض أجيالهم أخذت بها على الأيام وكونت ما كان يسميه أرسطو: "المزارع المتنقلة"[٢] . ثم درجوا على المزارع الثابتة وأخذوا بأسباب الاستقرار وهجنوا الحضارات التى بنوا بها وأوجدوا حضارات أخرى فيها

---

(١) ابن خلدون، العبر.

(٢) Mayers، المصدر المذكور، ص ١٦ .

سمات جديدة إلى جانب سمائها القديمة. ووسعوا من الأفق النفسى للأقوام الذين امتزجوا بهم، ولسنا نزعم أنهم دفعوا هذه الأقوام إلى الرقى لأن ذلك مردود. ولكن الذى نستطيع أن نزعمه أن الأجيال التى نشأت من هذا الصهر كانت أقوى من تلك الأمم شكيمة وأشد مراساً. والفريق الثانى من الهلالية أولئك الذين ظلوا فى ديارهم الأولى أو حلوا دياراً أخرى قريبة الشبه بها واستمروا على خصائصهم القرون المتطاولة ولم يتحولوا عن بداوتهم ولم يصهروا إلى غيرهم، وظلت حالهم كحال الجاهليين، ولولا أن اصطلاح الجاهلية قد اكتسب فى الاستعمال التاريخى والدينى معنى آخر غير معناه الحسى الأول لظللنا نطلقه عليهم. من أجل هذا نرى الواجب أن نستخلص الخصائص النفسية المشتركة بين الفريقين وإن كان بعضها قد كمن فى الأولين ولكن كمونه لا يعنى فناءه.

وأول ما تجدر الإشارة إليه، هذا النظام البطرقى ـ الأبوى إذا شئت ـ الغالب على الجماعة الهلالية، وهو الذى نعرفه بالعصبية والذى يجعل من هؤلاء الناس مهما تكاثروا، أسرة موحدة متجانسة تتخذ ـ كما يقول الاجتماعيون – الشكل الهيراركى الهرمى على قمته الزعيم القائم بينهم، وهو أبوهم حقيقة حتى إذا انضمت الوحدة إلى غيرها، كانت هذه الأبوة مدعاة لأكثرهم قبيلاً وأعزهم نفراً، وأصبح هذا الرئيس الجديد أباً للوحدة الثانية كما هو أب للأولى، له جميع الحقوق على الفروع غير المنحدرة من صلبه، وعليه جميع التبعات التى للوالد على التحقيق من الرعاية والحماية والتكفل بالمصالح. وهذه العصبية البطرقية تكسب الجماعة الهلالية لوناً قوياً من التماسك وتمنحها القدرة على الاستمرار، وهى تباين من وجوه كثيرة، العصبية الإقليمية أو الحرفية. ومن ثم كان أول طابع نفسى نلمحه هو التعصب العنيف للجماعة أو القبيل، فهو أخطر من تعصب الفرد لأسرته المحدودة فى مجتمعنا الحديث لما يكسبه التآزر من البأس والمنعة ويندرج فى هذه الهيراركية البطرقية الأنساب، فكما أن الجيل القائم المكون للوحدة الجماعية الهلالية الشاخصة يؤمن بالأبوة الحية فى صورة الزعامة أو

الإمارة أو المشيخة أو ما شئت من هذه الألقاب والمصطلحات، فإن كل جماعة من الجماعات الهلالية تحافظ على الوحدة بين سائر أجيالها القائمين والغابرين، احتفاظها بالوحدة القائمة الحاضرة، على نفس النسق الأبوى، فتتذكر أنسابها وترتفع بهم إلى مدى بعيد. ولهذه الأسباب وظيفة أخرى، ذلك أنها تؤلف بين سائر الوحدات فى مجموعات أكبر فتشتد بذلك العصبية وتعنف، فيصدر عنها أحيانًا كثيرة من الشغب ما يسلكها مع الغوغاء المتجمهرين من حيث الطابع النفسى.

وتهدينا هذه العصبية الأبوية إلى طابع آخر يلون المجتمع الهلالى وغيره من مجتمعات الأعراب، فالرجل أبرز من المرأة وأظهر، فهو القوام على الأسرة الصغيرة قوامة الأمير أو الشيخ على الجماعة الكبيرة وهو المسئول عن عياله، وهو المطالب بالثأر والدية، وهو صاحب الرأى الأول والكلمة النافذة. وكانت المرأة تابعة له تقيم فى كنفه وتحت حمايته وإمرته، وهو الذى يقوم عنها بمصالحها على الرغم من إعطائها الحقوق المدنية فى الشرع الإسلامى. ونحن إذا أمعنا النظر فى آيات القرآن الكريم نستهديها صورة المجتمع العربى العام، والهلالية فرع منه فإننا نجد فى الأغلب الأعم أن الخطاب كان يوجه إلى المذكر مفرداً وجمعًا[١]، كما أننا نجد هذا التفاوت فى اللغة العربية نفسها، فهى تستعمل جمع المذكر للجماعة المختلطة، وتستعلى فى الحركة عند التذكير وتتسفل عند التأنيث، بل وتسوى بين الأنثى والجماد، كما أن العبارات الموضوعة لبيان العلاقة الأسرية تميز الرجل وتدل على الطابع الأبوى الذى ذكرناه مثل كلمة رب وكلمة بعل[٢] وما إليهما. وقد أعطى هذا الذكور فى المجتمع الهلالى، الطابع النفسى الثانى وهو الاستعلاء على الجنس الآخر. فإذا أضفناه إلى العصبية السابقة، وجدنا الرجل منهم أو اليافع وقد جبل على اعتزاز مزدوج. اعتزاز بذاتيته فى قبيلته، واعتزاز بها

---

(١) محمد عزة دروزة، عصر النبى وبيئته قبل البعثة، ص ١٢٩ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، مادة "بعل".

خارج هذا القبيل. ولكن هذا لن يكسبه، كما سنوضح بعد، التفرد المألوف فى مدنيتنا الحاضرة، على أن المرأة لم تكن مع هذا كله مفقودة الشخصية إلى جانب الرجل، ولكنها كانت على تبعيتها له بارزة سافرة غير منعزلة، وكثيراً ما شاركت فى الشئون العامة للقبيلة وكانت لها وظائف جماعية أخرى تقوم بها كالاستنفار إلى القتال والحث عليه وتقريع المتخلف عنه أو الهارب منه. كما أن أفراداً منهن - وهذا يثبت القاعدة الأولى ولا يبطلها - كن يقمن بمصالحهن جميعاً دون وساطة الرجال أو يتجاوزن المشورة إلى المساهمة الإيجابية فيما تعرض له الجماعة من مشكلات.

وإذا دققنا النظر فى هذه الجماعات الأعرابية لنتبين مدى علاقات الرجل بالمرأة، فإننا نجد أن العصبية الأبوية القائمة على قرابة الأصلاب قد كيفت هذه العلاقة ووسمتها بميسمها، آية ذلك بروز القواعد الاجتماعية التى تنظم الصلات بين الذكور والإناث فيما يتصل بمسائل النكاح. ونحن نعلم أن كل مجتمع تضبطه تلك الصلات بما ترسبه فى العرف العام من شعائر تختص باختيار الشريك ذكراً كان أو أنثى، وبعض هذه الشعائر داخلى يحرم على أفراد الجماعة الإصهار إلى جماعة أخرى، حماية لخصائصها البيولوجية فى مضمار التناحر على البقاء والاحتفاظ بالأصلح من الصفات الجثمانية والعقلية معاً وبعضها الآخر خارجى يحرم على أفراد كل جماعة البناء بأجيال معينة من الأقرباء إبقاء على الأنساب وتقويماً للغرائز والرغبات[1] فالاختيار أو الانتخاب محصور فى هاتين الدائرتين لا يمكن أن يتعداهما إلا شذوذاً. وهو موكول فى العادة إلى الذكر دون الأنثى، فعليه أن يتخير أو ينتخب من قبيلته أو عشيرته أو حيه، وأن يرغب عن أجيال بذاتها من ذوى قرباه وكلما التحمت الجماعة بجماعة أخرى والتمست الاثنتان أباً أبعد من أبويهما، كان من اليسير على أفرادهما أن يصهر بعضهم إلى بعض. وليس معنى هذا أن الصهر محرم تحريماً باتاً بين كل الجماعات

(١) أ. وستر مارك، الزواج، ترجمة كاتب هذه السطور، ص ١٦، ١٩ .

غير المرتبطة برباط النسب، فكثيراً ما حدث زواج سياسى تأليفًا للقلوب المتباعدة، وتسكينًا للخواطر الثائرة، وإقراراً للسلم بين متخاصمين. زد على ذلك أن الحفل الذى يقوم بوظيفة الإشهاد الاجتماعى، يدل على ما للذكر من امتياز على الأنثى، فهو الذى يذهب فى أشياخ حيه خاطباً، ويكون توجهه إلى الرجال القوامين على من يريد أن يبنى بها[1]، ولا تخلو خطبة النكاح من اعتزاز بالآباء والأجداد، كما أن بعض العادات الملابسة لهذا الحفل، تشير بوجود آثار من عهد الزواج بالأسر أو الزواج بالشراء. والسبى والاسترقاق معروفان متداخلان فى تلك الجماعات التى تعيش على الغارة والقتال.

وإذن فروح الجماعة تسيطر على جميع تصرفاتها فى الداخل وفى الخارج، وترسم لها البواعث والأهداف، وتقيد سلوكها أفراداً وقبيلاً، وهذا يقربها فى التصنيف النفسى إلى الجيش النظامى المتدرج فى القيادة على النظام الهرمى نفسه، والمحتفظ فى تاريخه بأمجاد يعتز بها ويفاخر سائر الجيوش. وكل فرد فى مثل هذه الجماعة، إنما هو صورة مصغرة لها يحس بإحساس الجميع، ويقوم من غيره مقام الأخ يحميه ويهتم بكل ما يصدر عنه، فالعمل الفردى يجر دائمًا أبدًا إلى عمل عام ومن ثم كان كل واحد يصدر عن رقابة جماعية متيقظة فى داخل ذاته وخارجها على السواء. وإذا اتفق له أن لقى أفراداً من غير قبيلته فإنه لا يتعرف إليهم أو يهتم بالتعرف إليهم بالذاتية الخاصة لكل منهم، وإنما يلقى باله كله إلى القبيلة التى ينتسبون إليها فيقبل عليهم أو ينفر منهم تبعًا للعلاقة القائمة بين قبيلته وقبيلهم وهكذا تقتى مسئولية الفرد وتحل محلها المسئولية العامة المشتركة، وتتحدد الخصومات الخارجية أو الداخلية وفقًا لهذه المسئولية المشتركة وما يعتورها من قوة أو ضعف. وروحها المعنوى من هذه الناحية أقوى عن الجيش وأكثر تماسكًا لأن الأسرة التى تجمع بين الآحاد أدخل فى الطبيعة

(١) الألوسى، ج٢، ص ٣، ٦، ٩ .

وأبعد عن الافتعال وألزم للحياة. وهذه الشخصية الجماعية تصب الأفراد في قالبها صبًا، فهي لا تنتج الشخصية الفردية بل لا تحاول إنتاجها. وما نراه من امتياز بعض الآحاد وتبريزهم واحتلالهم مكان الصدارة في الكيان الجماعي بأسره، لا يعني أنهم أفراد ذوو خصوصية، وإنما يعني أنهم صور مجسمة من الآحاد العاديين، وما أكسبهم التقدم أو التبريز ليس هو التفرد بغير المألوف ولكن التفوق في القيام بعمل شائع يجاوز به قدرة الأوساط العاديين.

ومما يقطع بهذه المسئولية المشتركة ما أثر عن القبائل بعامة من الخلع[1]، فقد يعن لهم أن يخلعوا أحد أفراد القبيلة لخروجه عن العرف العام الذي يعرض حياة القبيلة أو كرامتها للخطر والامتهان، فيقولون إنهم يخلعونه لكيلا يؤخذ بجريرته أو جنايته، والمعنى المستفاد من هذا أنهم يبرئون الجماعة منه بحيث تصبح غير مسئولة عنه مسئوليتها عن جميع الآحاد المنتسبين إليها. والعادات المتصلة بهذا التصرف لا يمكن أن تتم إلا إذا استكملت شرط العلنية لأنه حكم يشبه "الموت المدني" في مجتمع يقوم بهذه الآصرة العامة ولا يقوم بسواها، وقد نبئنا أن الخلع إنما يكون حيث التجمع، ولا تقصد به تجمع الوحدة الجماعية فحسب، ولكنا نقصد به تجمع وحدات كثيرة في المواسم والأسواق ويكون بالإشهاد الواجب في المعاملات، ويفقد المحكوم عليه بها الحماسة العامة المماثلة "للجنسية" في مجتمعاتنا الوطنية، وما يترتب على ذلك من مزايا وحقوق وتتعرض حياته للخطر ولا دية له إذا قتل وتتصرف الوحدات الأخرى معه تبعًا لما بينها وبين قبيلته من حلف أو خصام. فتنكره أو تحميه ويعرف الواحد منهم "بالخليع" – أي المخلوع – وهو أصل المعنى الدائر الآن على الألسنة والأقلام، وأمل هذا التحول جاء عن بعض البواعث في الخلع، كالمجون أو الغلو في الشراب أو التهتك، وهذا العرف المرعي يرفع مستوى الخلقية العامة في القبيلة ويحرم الخيانة العظمى

(١) الألوسي، بلوغ الأرب، ج٣، ص ٢٧ .

ويذود عن التماسك الواجب فى هذه الجماعات التى لا يمكن أن تعيش فى بيئتها إلا متساندة متآزرة.

ولا يخرج على العصبية البطرقية أو القرابة الأبوية ما استنته القبائل من الحلف[1]، فكثيرًا ما ارتبطت القبائل به. وهو عبارة عن ميثاق يتعاهدون فيه أن يكونوا صفًا واحدًا متساندًا، ينفرون إلى القتال معًا ويحتملون الديات معًا، ويأخذون بثارات بعضهم بعضًا. ويؤلف هذا الحلف اتحادًا فيه ملامح من عصبية النسب، وربما اعتمد على هذه العصبية فى وجوده فبعث ما درس منها أو انتحلها تقوية للآصرة وتوسيعًا لدائرة المسئولية الجماعية المشتركة، وتكون صلة المرء بهذا الاتحاد كصلته بقبيلته، يتعصب له ويذود عن كل امرئ فيه. وقد تقوى العصبية الجديدة حتى تدفع العصبية الأولى إلى ما يشبه الكمون أو الإضمار فى إخلاد الأجيال، فإذا وهن الحلف لسبب من الأسباب عادت العصبيات الأولى للظهور واختصمت الوحدات فيما بينها، وقد تظل النفرة قائمة بين أجزاء الحلف الواحد، شغلهم عنها خطر مشترك إلى حين، فإذا انقضى، انفرط الحلف، أو بقى اسمًا لا سلطان له، ومن اليسير أن نميز فى كثير من تلك الأحلاف، النماذج الدالة على وحداتهم الأولى فى التخلق والسلوك.

وتبدو روح الجمع هذه واضحة جلية فيما عرف بالجوار[2]، فقد كان من العرف المتبع أن يطلب امرؤ إلى آخر فى غير قبيلته لسبب من الأسباب أن يجيره، أى يحميه ويدفع عنه ما هو متعرض له من الحيف، وليس يتم ذلك إلا على ملأ من الناس لما يترتب عليه من التبعات العامة، ذلك لأن المستجير سيصبح بهذا الجوار ذمة فى عنق القبيلة كلها، تدفع عنه ما تدفعه عن آحادها، والخفر بالجوار خيانة قومية تنكرها الجماعة وتنفر من مرتكبها، وتعترف الوحدات الجماعية الأخرى بهذا الجوار، لأن صاحبه

(١) م. ع. دروزة، المصدر السابق، ص ١٦٧ .

(٢) م. ع. دروزة، المصدر السابق، ص ١٧٤ .

المستمتع به قد اكتسب عصبية جديدة. وقد رسم المجتمع مما وضع من عرف أقوى سلطانًا من القانون الحديث فى الإجراء والحكم والتنفيذ جميعًا، ضوابط هذا الجوار. ولم يكن من اليسير على المجير، أيًا كانت مكانته من الصدارة أو الإمارة فى قبيلته أن يأخذ على نفسه مسئولية الجوار، إلا إذا أنس الكفاية فى ذاته وفى الجماعة التى ينتسب إليها أو يقوم عليها.

ويدخل فى هذا الباب أيضًا، الولاء[1]، وهو أن يلتحق أعرابى من قبيلة ما بسيد فى قبيلة أخرى ويطلب منه أن يكون وليه، فإذا قبل أصبح وكأنه من ذوى رحمه وقرباه ودخل فى عصبية جديدة، وهذا الولاء كالجوار فى الحقوق والتبعات، ولكنه أقوى منه فى وثوق الصلة بين المولى والجماعة، وإن كان أقل منه درجة فى العرف الاجتماعى، ذلك لأن المولى كان أدنى مرتبة من الحر، وإن لم يبلغ درجة الأرقاء. ونظام الموالى فى العرف البدوى، الذى كان معروفًا أيام الجاهلية وظل كذلك بين الأعراب بعد الإسلام، وإن تعدلت صورته بعض الشىء، غير نظام الموالى الداخل فى دائرة الرق الشائع فى الجماعات الإسلامية المتحضرة. واعتماده على المسئولية الجماعية المشتركة، جعله لا يتم هو الآخر إلا بالإشهاد العلنى. وبذلك يتمتع المولى بالحماية العامة ويقوم بما يقوم به سائر الآحاد فى عصبيته الجديدة من القتال وطلب الثأر والغنيمة.

وكل هلالى صورة مصغرة من جماعته، وكأنما صب الكل فى قالب واحد إذا رآهم غير المنتسب لهم لم يستطع أن يفرق بين آحادهم. مثلهم فى ذلك مثل أفراد الجيش الواحد فى الوطن إذا استعرضوا تشابهوا زيًا وسحنة، وأدت هذه الحياة التى تغلب عليها روح الجماعة بأن يتشابهوا كذلك فى الخصائص العقلية والنفسية، فهم متوجسون أبدًا يختصمون مع الطبيعة. لا يحلون فى موضع حتى يلفظهم إلى موضع آخر. وتختصم وحداتهم بعضها مع بعض استثارة لكوامن العصبيات القديمة من

(١) م. ع. دروزة، المصدر السابق، ص ١٧١ .

ناحية، واختلافًا على الرياسة أو الغنيمة من ناحية أخرى ويختصمون مع غيرهم من الجماعات التى يلمون بها أو يمرون عليها لا يستأنسون إلا بذواتهم، وكل من سواهم عدو لهم، عليهم أن يبدءوه بالشر قبل أن يبدأهم، واعتمادهم فى البقاء على الغنيمة يجعل صفة الاعتداء من أخص صفاتهم وألزم خلائقهم. وإذا كانت الجماعة كما رأينا تصدر عن غريزة الأبوة فى أعمالها واتجاهاتها فإنها تصدر كذلك عن غريزة المقاتلة دفاعًا عن الذاتية الجماعية وطلبًا للغلب فى آن واحد[1] .

وهذه الجماعات الهلالية المبنية على عصبية الدم والنزاعة إلى التآزر بين آحادها لما يكتنفها من الخطر الشاخص فى الطبيعة وفى الناس – كما قلنا – يشتد وعيها لروح الجماعة وتتجسم فيها غريزة المقاتلة وتأخذ مكانها فى الصف الأول من المقومات النفسية العامة، وتعمل على الموازنة بين تلك الجماعات فى خصامها وتحالفها من جانب، وبين البيئة المادية ذات الطاقة المحدودة فى الإنتاج من جانب آخر، ولسنا فى حاجة إلى أن نلقى بالنا إلى ما يحتفل به علماء النفس الجماعى من أن ظاهرة الرياسة فى القبيلة، إنما هى كذلك وليدة غريزة المقاتلة احتفاظًا بالسمات البيولوجية الغالبة فيها وإن بقيت كذلك آثار تصاحب انتقال الرياسة أو الإمارة أو المشيخة من فرد إلى فرد آخر فى الوحدة الصغيرة أو الحلف العام.

ومما لا شك فيه أن المفردات الدائرة على ألسنة هؤلاء الأعراب بعضها متصل بالقتال استنفارًا وإغارة واغتنامًا، كما أن الصيغ المتعددة المتصلة به تدل على ما لغريزة المقاتلة من الشأن الكبير فى حياتهم. وهم كلما أصابهم مكروه اعتمدوا على روح الجماعة مما تجده فى استغاثاتهم، وأغلب الظن أن لام الاستغاثة بقية من الكلمة الدالة على القدم فى ذاتها، وعلى العصبية البطرقية فى إضافتها إلى الأب المباشر فى القبيلة الخاصة أو غير المباشر فى الحلف العام.

(١) G. M. W. Mcdougal، ص ٨٤ .

وكان من الطبيعى أن تحتفل الجماعة الهلالية بأنعامها، فهى لا تستطيع أن تستغنى عنها فى جميع التصاريف، وما نجد فى تعبير الأستاذ "مايرز" غلواً أو إسرافًا عندما قال: "إن هؤلاء (الرعاة) كانوا بمثابة الطفيليين على أنعامهم"[1] وقد دخلوا طور استئناس الحيوان وتأليفه والتدخل الصناعى فى توليده وتكثيره والاهتمام بالأنواع الأصلية منه. وهو الذى رسم لهم الانتجاع الموسمى للكلأ. وقد طبقوا على حيوانهم ما ألفوه فى مجتمعهم من العصبية الأبوية وأفادوا من القواعد البيولوجية فى الاحتفاظ بسلامة أنسابه وبخاصة فيما يتصل بالإبل والخيل، والثانية أهم عند الهلالية من الأولى لأنها كما يذهب إلى ذلك "مايرز" هى التى نقلت هذه الجماعات البدائية من طور إلى طور تعينها على الإغارة والنجاء وتصحبها حيثما تكون، حتى أصبحت هذه العلاقة الحيوية بين الفرسان والخيل أدنى إلى القرابة، فيها من التعاطف والحب ما بين الأقرباء. وتمايز الخيل عندهم كتمايز آحادهم بالأصالة فى النسب ومجاوزة القدرة فى الأوساط، وقد اشتهر النجديون بخيلهم، واختصت سليم بالتبريز فى هذا المضمار ودونت الكتب أسماء كثير من الخيل المشهورة "كالأحزم" وكان عند نبيشة بن حبيب السلمى، ذاع صيته يوم "الكديد" وسجل اسمه فى الشعر، و"الأزور" وكان عند عبد الله بن حازم السلمى، ولا يقل شهرة عن سابقه و"الأعوج الأصغر" وقد ذكر أنه كان عند بنى هلال بن عامر ولم يعين صاحبه على التخصيص، ولعله سمى باسم "الأعرج الأكبر" أشهر خيول العرب وأعظمها ذكراً على الإطلاق. ولا يفوتنا دلالة التسمية فى الخيل على المكانة والإعزاز.. ولا تسويمها وتعليمها إبرازاً لها وتعريفًا، كى لا تختلط بغيرها. وقد بلغ من وثوق الصلة بين الخيل وأصحابها، أن الفارس منهم كثيراً ما كان يعرف بفرسه لا بقسماته وزيه.

---

(١) J. Lmayers، المصدر المذكور، ص ١٧ .

واحتفلت الجماعات الهلالية بأسلحتها لما تتصف به من النزعة الحربية، ولكن هذه الأسلحة كانت من النوع الخفيف الذى يتلاءم مع طبيعة حياتهم المتنقلة أبداً والمعتمدة على امتطاء صهوات الخيول وظهور الإبل. وأظهر هذه الأسلحة "السيف" فى الدفاع عن الذات والمبارزة والقتال عن قرب "والرمح" للكر والإغارة والرمى عن بعد وكذلك "السهم" وكان تدربهم على أعمال الفروسية واستجلاب أسلحتهم من خارج جماعاتهم بالاغتنام أو الشراء، يتطلب من كل فارس تدربًا بسلاح معين اختبر صلاحيته وتعود عليه فى الكر والفر أن يحافظ عليه محافظته على حياته، وأن يصونه من التلف، وأن يتعهده بالصقل والإصلاح حينًا بعد حين، وكانوا يتصورون هذه الأسلحة وكأنها كائنات تنبض بالحياة، سكبوا عليها من نفوسهم شعوراً ووعيًا ووصفوها بالتميز ومعرفة العدو والإقدام والحماسة، وما إلى ذلك من أوصاف الفرسان أنفسهم[1] .

وكثيراً ما كانت تتحول الوقائع المادية بين الهلالية وغيرهم من الجماعات المعادية إلى ما يسمى فى عرفنا الحديث "بالحرب الباردة" وينهض بها غالبًا القادرون على التفنن فى القول، كأن يتبارز شاعران مبارزة الفرسان، ويعتز كل منها بقبيلته ونسبه وأيامه ويهجر عدوه وتكون المنافرة أو المناقضة، وقد تؤدى هذه أو تلك إذا أفلت الزمام، إلى يوم مشهود بين الجمعين. وقد تستمر فتصاحب القتال المائل ولا تنقطع بانقطاعه.

وتتسم الجماعة الهلالية بسمة أخرى قد قويت فيها واستقرت منها فى مكان الغرائز المتصلة بالأبوة المحافظة على النوع، أو المقاتلة المحافظة على الذات. ونعنى بها الهجرة، وقد رأينا أنهم كانوا يلتمسون الغيث انتجاعًا للكلأ فى موسمه ويدورون معه حيث دار فأدى ذلك بهم إلى اعتياد النقلة المستمرة. فالجماعة كلها متأهبة أبداً للرحيل

(١) الألوسى، بلوغ الأرب، ج٣، ص ٣٥٤ ـ ٣٥٧ .

كلما ظهرت بوادر الجدب أو انقطاع الغيث لا يتخلف عنها أحد من الناس أو الأنعام، لأن تخلفه معناه موته، ولا تتلبث الجماعة أو تتريث لأنها إن فعلت تعرضت للهلاك. فقويت بذلك روح الجماعة واشتد سلطانها على جميع الآحاد المنتمين إليها. وتحددت وخفت مئونتها في الحمل والبناء جميعًا، وعرف كل امرئ عمله إذا دعا الداعي إلى الظعن والانتجاع. وانقسام الجماعة الكبيرة أثناء الرحلة، كانقسامها أثناء الإقامة إلى عشائر وأحياء قوامها القرابة الأبوية. وهذا الانقسام هو الذي ينظم جميع الشئون المتصلة بالرحلة من رياسات تتدرج في إصدار الأوامر والنواهي وتلقيها إلى الحراسة وتنظيم وسائلها وأوقاتها، وتوزيع المئونة بين آحادها، إلى ترتيب الركب بين القادرين على الدفاع والإغارة، وغير القادرين عليها من الشيوخ والنساء والأطفال، ومكان الأنعام والمتاع. وينبغي أن نلاحظ أن الهجرة الهلالية أو هجرة الأعراب بصفة عامة إجماعية، وهي تختلف بذلك عن الهجرات الأخرى التي يقوم بها العدد الزائد من السكان عندما يفقد التوازن بين التوالد والإنتاج، كما أنها تختلف عن التوسع يقوم به ممثلون لجماعة من الجماعات. وأدى هذا إلى تأصل حب النقلة في النفوس، فما من هلالي يطيق أن يقيم حياته في موضع واحد ولو أكره على ذلك إكراهًا.

ورسَّبت هذه الحياة غير المستقرة في نفوسهم أشتاتًا من الأحاسيس، فهم يكادون يتنبأون بالخطر الدافع إلى الانتقال قبل وقوعه، مثلهم في ذلك مثل الطير يتنبأ بالإعصار والسيل، إلى بصر بالمواضع المجاورة لهم وما يعتورها من تغير. وصلة هذا التغير بنجوعهم وأثره في تصاريفهم. كما أنهم لم ينوا أبداً عن العمل على كشف النجوع الملائمة لهم. وإذا سمعوا بمنازل أكرم من منازلهم رادوها وتجسسوا أخبارها، وتعرفوا إلى أماكن القوة والضعف فيها، حتى إذا سنحت الفرصة اهتبلوها وأغاروا عليها وقاتلوا أهلها وأرغموهم على استضافتهم وأنعامهم وتلبثوا بين ظهرانيهم أمداً إلى أن يأتيهم باعث جديد على التحول، فإما أن يعودوا إلى منازلهم الأولى

إذا عاودها الغيث، وإما أن يولوا وجوههم شطر موضع آخر إذا بعدت الشقة وطال الطريق.

ولما اتسعت الجماعة الهلالية وتعددت أقسامها اصطنعت وسائل غير الكلام الملفوظ للتفاهم المتصل بالشئون العامة، وبخاصة القتال والهجرة. وأبرز هذه الوسائل الطبول المتجاوبة، فقد اصطلحوا بعدد الدقات عليها ونوع هذه الدقات على مختلف التعابير الجماعية من الدعوة إلى اجتماع، أو الإنذار بغارة، أو الحث على قتال، أو الإعداد لهجرة وانتقال.

وتنتقل التجاريب والمعارف فى الجماعات الهلالية المتنقلة المحاربة هذه بين الآحاد والأجيال بوسيلتين، الأولى: التدريب المباشر وذلك فيما يتصل بالشئون العملية كالفروسية واستعمال السلاح والدفاع والإغارة والتأهب للرحيل والثانية، التلقين، وهو يعتمد على الذاكرة لانعدام الكاتبين أو ندرتهم. ومجموع هذه المعارف والتجاريب هو ما نستطيع أن نسميه بالتراث وهو الذى يحافظ على خصائص الجماعة ومقوماتها العقلية والشعورية، ويختزن أمجادها وأيامها المشهودة التى تتغنى بها تقوية للروح المعنوية الجماعية. ولما كانت الذاكرة لا تستطيع الإبقاء على كل كلام ليست له صفة بيانية تميزه وكان السماع هو الحاسة التى تتلقى هذا الكلام المقصود به إلى التذكر والحفظ، فقد أصبح من الضرورى أن يكون هذا التراث مجهوراً له جرس ورنين، فهو إما مجموعة من الوصايا المتفرقة المعتمدة على السجع والمقابلة وما إليهما وإما مجموعة من الأشعار المنظومة المقفاة تتلاءم فى الاسترسال والتقطيع والتنغيم، وحاجات الإقامة إلى السمر والإفادة وضرورات السفر على ظهور الإبل وصهوات الجياد.

واتصال الجماعات الهلالية بغيرها من الجماعات اتصال حلف ومؤاخاة. أو اتصال خصومة ومعاداة، يقتضينا أن ننظر فى الوسائل التى اصطنعتها للإبانة عن ذاتيتها وتمييزها عن غيرها. وليس فى اللغة العربية كلمة تطابق مطابقة كاملة، الكلمة

الأوروبية Symbol فى دلالتها على جمع معين، أو طبقة اجتماعية معينة، أو حرفة معينة وما إلى هذا بسبيل. وترجمة هذه العبارة "بالرمز" هنا لا تصيب الغرض المقصود. ذلك لأن الرمز والكتابة وأضرابهما، إنما تقصدان إلى التعبير عن معنى مقنع. ولعل كلمة "شعار" هى أقرب الكلمات إلى المعنى المراد ولا بد لهذا النظر من استقراء التاريخ العربى العام، فهو يهدينا أولاً إلى أن النبى صلوات الله عليه، اتخذ اللواء فى مغازيه كما كان الحال قبله عند العرب[١] . وكانت شارة المغايرة هى اللون يتعارف به ولا يدل على معنى آخر، فقد ذكر أن المسلمين استعملوا فى غزواتهم الأولى البياض، ثم نوعوا وأضافوا إليه السواد تمييزاً للأشخاص ذوى الخطر، ولكن استعمال الأول أكثر ويقول "فون كرامر"[٢]: "يظهر أن محمداً استعار العقاب (النسر) الرومانى لواء لجيوشه" ويظهر أن هذا القول بالنقل عن الرومان فيه مبالغة دفع إليها الاستقراء الناقص للروايات والأخبار.

ولم يرد فى كتب التواريخ ما يشير إلى الألوان الخاصة بمختلف القبائل والأحلاف، ولكن مما لا شك فيه أن الاحتفال برفع الألوية وعقدها للإمارة فى الجمع، لا يخرج عن العصبية البطرقية التى أشرنا إليها. من ذلك ما أورده أبو حنيفة الدينورى من أن عليًّا – رضى الله عنه – "عقد لقيس وعبس وذبيان راية وولى عليهم سعد بن مسعود بن عمرو الثقفى"[٣] . واستمر المدلول اللونى بعد ذلك، فاتخذ الأمويون اللون الأبيض فى رواية[٤] والأخضر فى رواية أخرى

(١) أمين الخولى، الجندية فى الإسلام، ص ٥٤ .

(٢) Gulturgeseh Des Orients، فيينا ١٨٧٥ ـ ١٨٧٧، ج١، ص ٨١ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٤٨ .

(٤) أمين الخولى، المصدر السابق، ص ٥٤ .

ضعيفة[1]، كما اتخذ العباسيون اللون الأسود فى الألوية والطرز والثياب غير أنهم توسعوا فى مدلول اللون، وتجاوزوا به مجرد التمييز بين الجموع، إلى تنويع الواجبات الملقاة على عواتق الأمراء. أما الفرق والأحزاب والقبائل فقد كانت ألويتها تختلف باختلاف الألوان، كما تختلف باختلاف ما يكتب عليها، ويعطينا الطبرى صورة للواء على بن محمد صاحب ثورة الزنج قال إنه "أتى بحريرة.. ليتخذها لواء فكتب فيها بحمرة وخضرة: ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَىٰ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾ إلى آخر الآية. وكتب اسمه واسم أبيه"[2] . ولعل أهم ما صادفنا من النصوص القريبة من العهد الذى ندرسه ما روى عن سلطان تونس هو "أن له علمًا أبيض يسمى العلم المنصور يحمل معه فى المواكب.. وأن الأعلام التى تحمل معه فى المواكب سبعة أعلام. الأوسط أبيض وإلى جانبه أحمر وأصفر وأخضر، وأن ذلك غير أعلام القبائل التى تسير معه فلكل قبيلة علم تمتاز به بما عليه من الكتابة. والكتابة مثل "لا إله إلا الله. أو الملك لله. وما أشبه ذلك.."[3] . وهذا النص قاطع فى أن القبائل كانت تتخذ الألوية والأعلام. وأنها لما تكثرت وضاقت الألوان عن تمييزها أصبحت تتمايز بما يكتب على هذه الأعلام. أما اللون الذى اصطنعته الهلالية بخاصة، أو القيسية بعامة، والعبارة التى آثرتها، فلم نظفر بهما فيما بين أيدينا من تصانيف.

وكان المظنون أن هذه القبائل اتخذت الهلال شعاراً لها، فقد كانت العشائر والبطون تجتمع عليه. وقد رأينا فى الباب الأول أن الصفة الطوطمية لهذه النسبة مفقودة أو تكاد. ولا يزال الباحثون فى حاجة إلى تبيان الصلة بين الاسم والمسمى وبين استعماله علمًا على الفرد أو القبيل بين القيسية وغيرهم من العرب، ثم بين أولئك ومن

(١) القلقشندى، صبح الأعشى، ج٣، ص ٢٧٤، ٢٧٥ .

(٢) الطبرى، ج٣، ص ١٧٤٨ .

(٣) القلقشندى، ج٥، ص ١٤٢، ١٤٣ .

سبقوهم من البابليين. بل ومجاوزة هذا كله إلى تتبع عبادة القمر فى العالم القديم بأسره وليس هناك خطأ أشيع من القول بأن الهلال هو شعار الإسلام. ومن العجيب أن كثيراً من الكتاب المبرزين يقعون فيه: فالمحقق أن الهلال قد استعمل قبل ظهور الدولة العثمانية حلية فى الآثار، يقول الكابتن "كريزويل"[1]: "نرى رسم الهلال منتشراً فى الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة (من نهاية القرن الأول الهجرى) بين رسوم الحلى. ويذكر رسمه فيها برسوم الهلال فى العصر الساسانى. ومن الغريب أننا نجده فى قبة الصخرة (قبل أن يتخذه الإسلام شعاراً بفترة طويلة) فى المواضع التى كان المسيحيون يستعملون فيها رسم الصليب عادة مثل أهل القبة وأركان العقود وغيرها والواقع أن رسم الهلال كان يستخدم فى الزخارف الكلاسية ثم هجره المسيحيون إلى رسم الصليب ولكن الساسانيين أقبلوا عليه بعد ذلك كما يتجلى من رسوم ملابس النساء فى نقش طاق بستان الساسانى".

ولعل أول ما ورد من ظهور الأهلة فى الرايات الإسلامية ما ذكر من وضع الفاطميين الهلال على الرماح....[2] ومن المفيد أن نورد مثالاً لذلك، قال القلقشندى وهو يصف أعلام الفاطمى: "... وأعلاهما اللواءان المعروفان بلواءى الحمد وهما ريحان طويلان ملبسان بأنابيب من ذهب إلى حد أسنتهما وبأعلاهما رايتان من الحرير الأبيض المرقوم بالذهب ملفوفتان على الرمحين غير منشورتين يخرجان لخروج المظلة إلى أميرين معدين لحملهما ودونهما رمحان برءوسهما أهلة من ذهب صامت فى كل واحد منهما سبع من ديباج أحمر وأصفر وفى فمه طارة مستديرة يدخل فيها الرمح فيفتحان فيظهر شكلهما يحملهما فارسان من صبيان الخاص ووراءهما رايات لطاف

(١) Early muslim architecture: K. A. C cieswell، ج١، ص ١٢٥، ١٩٦ .

(٢) أمين الخولى، المصدر السابق، ص ٥٧ .

ملونة من الحرير المرقوم ومكتوب عليها (نصر من الله وفتح قريب) طول كل راية منها ذراعان فى عرض ذراع ونصف فى كل واحدة ثلاثة طرازات على رماح من القنا عدتها أبداً إحدى وعشرين راية يحملها أحد وعشرون فارساً من صبيان الخليفة وحاملها أبداً راكب بغلة"[١] ويذهب بعض العلماء إلى أن الموحدين فى شمال إفريقية اتخذوا الهلال شعاراً لهم على الألوية[٢] بيد أن هذه الأقوال لا تقطع باستعمال الهلال وحده شارة على دولة أو قبيلة. ولم يرد عن الهلالية أنهم أخذوا به فى ألويتهم، ولو فعلوا لما أغضت كتب التاريخ عن ذكره، ثم إن اتخاذ الفاطميين الهلال كان أدنى إلى الحلية أو الشعار الثانوى. وقد حاربوا الهلالية أول الأمر. وغير معقول أن يكون الهلالية قد اصطنعوا الهلال بعد أن تحالفوا مع الفاطميين إذ لم يقم على ذلك دليل ما، كما أن اتّخاذ الموحدين للهلال يقطع بأن الهلالية لم يميزوا أنفسهم به وهم الذين حاربهم الموحدين وليس بعقل أن يجتمع خصمان متحاربان على شعارٍ واحدٍ[٣] .

(١) القلقشندى، المصدر السابق، ج٣، ص ٤٧٣، ٤٧٤ .

(٢) Higt de lafrique: F. mercier، باريس ١٨٨٨، ١٨٩٠، ج ص ١٠٠ .

(٣) يستبعد صاحب كتاب "الجندية فى الإسلام" أن يكون العثمانيون قد نقلوا استعمال الهلال شعاراً لهم عند البيزنطيين فهو يقول: ".. وبعيد أن يتخذ الأتراك المتمسكون بجنسيتهم ودينهم جد التمسك شعار دولة تخالفهم جنساً وديناً بل إنها مغلوبة ومستعبدة.. هذا وشعار البيزنطيين الصليب منذ عهد قسطنطين مؤسس القسطنطينية.. وربما أراد أن يخلص من ذلك إلى لفت النظر إلى ناحية إسلامية قبس الأتراك العثمانيون منها هلالهم ولا يكفى التفريق بين الغالب والمغلوب دليلاً على عدم اقتفاء الأول إثر الثانى. والاسترسال فى هذه النقطة يخرجنا عن موضوعنا والتفسير المتواتر هو أن الآلهة "هير" وكانت تسمى قبل ذلك أبوة اتخذت معبداً فى الموقع الذى شغلته بوزنطة. وقيل إن التى شادته هى ابنتها كيرو إيسه Kero - essa أى المقرنة. وهذا العلم الدال عليها أصل الهلال فى الشكل والرسم جميعاً. وساعد القرن الذهبى فى مشابهته الهلال على اتخاذه شعاراً على المدينة، ثم انتشر الأخذ به طوال العصور القديمة والوسطى حتى إذا جاء العثمانيون لم يروا بأساً من استعماله ولا بأس عليهم فى ذلك فقد تسربت شارات اليونان إلى الرومان والفرس إلى العرب وهكذا.. للتوسع انظر The evil eye: F. I. Elwoerhy، لندن، ١٨٩٥، ص ١٨٣ .

وإذا انتقلنا إلى الزى فإننا نجد أن الأعراب جميعًا كانوا سواسية فى لبس المخيط، وربما ألقوا رداء على ظهورهم واتزروا بإزار[1] وهم يتفاوتون فى ذلك بتفاوت المراتب الاجتماعية لا بتفاوت العشائر والقبائل، وكانت العمائم لباس الرأس المألوف عندهم. ولها عندهم أسماء شتى، وما ندرى أهذه أسماء مترادفة أو منوعة. وكان من عادة الفرسان فى المواسم والأسواق أن يتقنعوا حتى لا يعرفهم الناس.

وكان بعض السادات منهم يتخذون علامة خاصة بهم تميزهم فى الجموع والمواسم. بيد أن هذه العلامة كانت شخصية وليست قومية أو قبلية. وكانت العمائم تتفاوت فى الحجم تبعًا لمقام صاحبها فى جماعته. ويستخلص مما رواه القلقشندى[2] أن الأشياخ والعامة كانوا على زى واحد لا يمتاز بعضهم على بعض إلا "بشىء واحد لا يكاد يظهر ولا يبين وهو صغر العمائم وضيق القماش" واتخاذ اللون فى العمائم كان أقل شيوعًا منه فى الألوية، فكثيراً ما كان ينسحب الشعار اللونى من اللواء إلى الأزياء فيصطنع السواد للدلالة على أن الدولة قد سارت إلى العباسيين وهكذا، كما فعل المعز بن باديس. ولا استئثار بالخضرة فى العمامة إنما قصد به إلى التشريف بالقول بأن صاحبها من نسل النبى صلى الله عليه وسلم. أما أن القبيلة كلها، هلالية أو غير هلالية، قد اتخذت لونًا معينًا من العمامة أو ما دونها فلم يرد فيه نص يؤيده أو ينكره.

وإذن فقد كان الهلالية يتعارفون فيما بينهم ويعرفهم غيرهم بالصورة العامة والجمع الحاشد والمغايرة المطلقة للسكان المستقرين وبما كانوا يأتونه من الفعال التى تبررها شريعة البدو، وتراها شرائع المدينة سرقة أو اغتيالاً أو تخريبًا. ولسنا نظن أن هناك ما يعبر عن خصوصيتهم بين سائر الأقوام، إلا ما أثر عنهم من قول أو فعل تلخصه ملحمتهم المشهورة فى العالم العربى بأسره. وهى التى نحاول جاهدين أن نعرض لها بالدرس والتحليل.

---

(١) الألوسى، المصدر السابق، ج٣، ص ٤٠٦ .

(٢) القلقشندى، المصدر السابق، ج ص ١٤٢، ١٤٣ .

الكتاب الثانى

الهلالية فى الأدب الشعبى

الباب الأول

السيرة الهلالية

عندما شرعنا فى دراسة هذه السيرة بأقسامها وأجزائها وتتبعنا شواردها المتناثرة، كان من واجبنا أن نرد إليها ما تفرق عنها من عناصر أخذت تنمو بمفردها حتى استوت عملاً فنيًا قائمًا برأسه أو يكاد، يتحدث عن فرد واحد من أفرادها أو جيل واحد من أجيالها أو فترة واحدة من الفترات التى استغرقتها أو منزل واحد من المنازل التى انتشرت فيها. وكان من الضرورى كذلك أن نخرج من ساحتها ما علق بها من أوشاب غريبة عنها، وما امتزج فيها من أحاديث لا شأن لها بها، وأن نخلِّصها قدر طاقتنا من تلفيقات المنشدين وإطالات النساخ واستطرادات المتعالمين. ولم يكن المعول فى هذا كله على المخطوط أو المطبوع وحدهما[١] . فإن ذلك لا يغنى الباحث شيئًا، ولعله يوغر طريقه ويضاعف الصعاب أمامه ويطمس معالم الوحدة الواجبة فى كل عمل كامل أو متكامل، ومن ثم عكفت عن الكلمة المكتوبة والملفوظة[٢] على السواء، واستخرجت ما وسعتنى الطاقة الخطوط الأساسية البارزة لهذه السيرة الطويلة.

ولكن كيف السبيل إلى تقسيمها؟... لقد ألف المنشدون أن يجعلوها دواوين مستقلة وما زالوا بها يضيفون ويحذفون حتى أفقدوها ما ينبغى لها من التناسب فيما

(١) انظر بيانها فى تاريخ السيرة فى الباب الثانى من هذا الكتاب.

(٢) قام ذلك على الاتصال الشخصى بين كاتب هذه السطور وغيره وعمدة المشتغلين بإنشاء هذه السيرة فى أيامنا.

بينها من ناحية، ومن التتابع الذى يقتضيه تسلسل الأحداث من ناحية أخرى. ودرج النقلة والناسخون وتبعهم الطابعون على تقطيعها إلى أجزاء دون احتفال بترتيب زمانى أو مكانى، أو ضرورة من ضرورات السمر والإنشاد. وأغلب الظن أن مقياسهم إنما كان عدد الكلمات أو الصفحات، ويذهب كثير من الباحثين إلى أن هذه السيرة يمكن أن تندرج فى ثلاث حلقات. وكان أساس التقسيم مكانياً. فقد جعلوا الحلقة الأولى تتصل بنشأتهم واستيطانهم بلاد السرو وعباده. والحلقة الثانية تتحدث عن نقلتهم إلى نجد وما كان لهم فيها من مشاهد وأيام. والحلقة الثالثة تستوعب تغريبتهم وانتصاراتهم على زنانة وفتوحاتهم للأمصار والقلاع[1] .

أما نحن فرأينا أن نعدل فى هذا التقسيم، لأننا نؤثر الأساس الجماعى، ومن ثم قسمنا السيرة على الأجيال التى قامت بأحداثها فصح عندنا ثلاثة أجيال:

الجيل الأول

ويبدأ الحديث عن هذا الجيل من العرب بجدهم الأعلى الذى تفرعوا عنه قبائل وبطوناً تتحالف حيناً وتختصم أحياناً، وهو "هلال بن عامر". كان لا بد للمنشئين لهذه السيرة من إيجاد علاقة قوية بين هذا الجد الأعلى وبين النبى صلى الله عليه وسلم. فزعموا أنه وفد عليه فيمن وفد من أمراء القبائل وزعماء العشائر وبايعه هو وقومه وأبلى فى نصرة الإسلام البلاء الحسن، فأسكنه النبى وادى العباس. وكان كغيره من الأشياخ فارساً قوياً عارفاً بركوب الخيل وأساليب الكر والفر، وهو إلى هذا جواد مسماح، وقد أنجب ولداً أسماه "المنذر" نشأ كأبيه مقداماً شجاعاً وبرز فى الغارة وأكثر من الغنيمة وترك أباه واستقل بنفسه وتعرف على الأيام بأمير يدعى "مهذباً" وبنى

(١) دائرة المعارف الإسلامية، مادة "هلال"، الدكتور فؤاد حسنين، قصصنا الشعبى، ص ٦١ وما بعدها.

بابنته "هذباء" وأقام معها أعوامًا لم يرزق فيها بابن ولم يشأ أن يظل أبتر لا ولد له، فولى وجهه شطر بلاد "السرو وعباده" وتقرب إلى الملك الصالح الذى أنكحه ابنته "عذباء". ومن عجب أن هؤلاء المنشئين يجمعون بين الزوجتين عندما يريدون الانتقال خطوة أخرى فى شجرة النسب، فيروون أنهما أنجبتا فى ليلة واحدة، فجاءت هذباء "بجابر" وعذباء "بجبير" وكان بين الاثنتين بعد هذه التسوية فى الإنجاب، ما يكون بين الضرتين تريد كل منهما الرجل لها ولابنها وحدهما. وما زال الخلاف يدب بينهما حتى نفد صبر الزوج فآثر الأولى على الثانية التى سرحها، ولم تر بدًا من النقلة إلى نجد.

بيد أن هذه الوحدة فى الأب والجد، وهذه التسوية فى التشعُّب لم تمنع الإثنينية من الظهور، فقد كانت بوادرها تتجلى فيما بين الزوجتين من شحناء. وحسبنا أن نتتبع فى هذا المقام شجرة النسب لهذين الابنين المولودين فى يوم واحد لنتبين أصلاً من أصول الفرقة والانقسام، لا سببًا من أسباب التحالف والوئام. ذلك لأن المنشئين كانوا يصدرون عن إدراك لما بين العصبيتين من إحن وحقود. ولو شاءوا غير ذلك لجعلوا الابنين توأمين من أم واحدة، فمن ولد "جابر" بن هذباء عامر وتامر وهشام وحازم. ومن نسلهم سرحان ورزق. أما "جبير" ابن عذباء فمن ولده حنظل والنعمان ورياح. ومن نسلهم رياح وغانم. وتبع هذا التشعب فى العصبية، تشعب آخر يماثله فى الإقليمية. فقد استقر أبناء "هذباء" فى بلاد السرو وعباده ونزل أولاد "عذباء" أرض نجد. وكان أولئك أمراء مملكين على عشائرهم وديارهم.

ومن الخير أن نعرف هنا أن الأمير رزق هو ابن نائل، وأن نائلاً هذا هو عم سرحان، وأراد المنشئون أن يحسموا لهفة العربى على الولد فذكروا أن رزقًا تزوج إلى عشر نساء ولم يكن يجمع بطبيعة الحال إلا بين أربع منهن فقط، كما يقضى بذلك الشرع الحنيف. ومما آله وحز فى نفسه أنه نفسه أنجب من زوجاته العشر ابنتين هما "شيحة" و"أنيمة". كما أتت إحدى نسائه بصبى ولدته مشوهًا لا يد له ولا رجل. وقبيل هذا الحادث غير السعيد تزوج رزق زوجته الحادية عشرة. وهى خضراء "خضرة" ابنة

شريف مكة، ومن ثم عرفت بالشريفة وأثلج صدره ما رآه من أمارات الحمل عليها. إذ كان يتوقع أن تأتى له بغلام سرى يجمع الشرف الهاشمى إلى الدم الهلالى. فبعث إلى الأمير غانم رأس بنى زغبة يدعوه ورجاله ليشاركوه الحفل بولادة ابنه من بنات الهواشم الأشراف فاستجابوا لدعوته وأصبحوا ضيفانه ينتظرون وإياه الحادث السعيد. واتفق للسيدة خضرة أن تخرج مع الأميرة "شمة" إحدى زوجات سرحان فى جمع من العقائل فرأت طائرًا أسود ينقض على مجموع من الطير مختلف الألوان والأنواع فيغلب عليه ويقتل الجانب الأكبر منه. فأعجبت به ورفعت وجهها إلى السماء تدعو الله أن يريها غلامًا على شاكلته ولو كان فاحم اللون. واستجاب الله لها... وغضب الأمير رزق ولم يكن يصدق أن الغلام ولده، ولكنه أبقى زوجته لكلفه بها وأبى علىّ نفسه أن يرى الغلام بعينيه، واكتفى بما سمع من المرأة التى أبلغته النبأ وحال بين رؤيته إلى أن جاء اليوم السابع، فمد السماط وأحضر الغلام إلى الضيوف كما تقضى بذلك العادة المتبعة تحمله جارية على محمل من الفضة وتغطيه غلالة لا تبين منه شيئًا. وألقى السادة عليه "النقوط" من ذهب وفضة، ورفع أحدهم الغلالة فهاله أن يرى الغلام أسود فاحمًا. وكان الأمير رزق أثناء هذا كله عند باب خيمته، فلما دخل أشار عليه معظم أصحابه أن يخلى بينه وبين زوجه هذه وشككوه فى خلقها وأعلنوا أن إبقاءه عليها يجر العار عليه وعلى قومه جميعًا، فأذعن كارهًا وأرسلها وابنها إلى أبيها فى مكة.

ورأت "خضرة" أن تنزل واديًا فى الطريق وألا تعود إلى أبيها متهمة فى عرضها حتى لقيها الأمير "فضل بن بيسم" رأس قبيلة الزحلان وعرف خبرها فاحترمها وأكرم وفادتها وطلب إلى زوجه أن تتلقاها، وتبنى ولدها ونشأ مع ابنيه "منعم ونعيم". ولكن بركات - وقد أصبح هذا اسمه - بز أقرانه فى القوة والشجاعة، وقد اتفق له أن بطش بالفقيه المنتدب لتعليمه ولداته لأنه كان يجنح إلى الغش. واستطال الصبى على أبناء المكتب الذى يتعلم فيه، فما كان من "أبيه" إلا أن استقدم الفقيه ليعلمه فى البيت، حتى إذا بلغ الحادية عشرة من عمره كان قد ثقف معارف الدين والدنيا مما كان يدرس فى

جزيرة العرب بما فيها من علوم اللسان العربى وغير العربى والرياضيات والتنجيم والسحر والكيمياء. وتحول بركات إلى ضرب آخر من المعارف لعله أشد لزومًا لفرسان ذلك العصر، فقد استجاب إشارة معلمه وطلب إلى "أبيه" أن يهدى إليه جوادًا ليتدرب به على الفروسية وحمل السلاح.

ومهدت السيرة لعود الابن إلى أبيه، فقالت إن "بركات" عندما أراد أن يطلب إلى الأمير فضل بن بيسم الجواد وحياه بتحية الصباح، رد عليه بما يريب فى بنوته له وإن كان يقصد إعزازه وإكرامه، فانكفأ الفتى إلى أمه يسألها جلية خبره فزعمت أن الأمير فضل عمه وأن أباه قد قتل على يد هلالى يدعى الأمير رزق بن نايل[1] . فأثار ذلك حفيظته وصمم ليأخذن بالثأر وليقتلن هذا الأمير ولم يكن يدور فى خلده أنه أبوه فى الحقيقة، ووهبه الأمير فضل خير جياده. وعلمه الفروسية والطراد والكر والفر وما إلى هذا من فنون الحرب. وسرعان ما برز فى الركوب حتى حسده أبناء القبيلة التى يعيش فى كنفها وتفوق على الجميع فى لعبة "البرجاس" وهزم المغيرين من قبيلة "تيدمه" وقتل أميرهم عصران بن داغر، ونحن ننتخب من الحوادث الكثيرة التى أوردتها السيرة حادثة واحدة لما فيها من دلالة.. وهى أن المنهزمين عملوا بمشورة "الجعيدى" ملك المدينة المعروفة بالاسم نفسه "تيدمه" واستغاثوا بجسار بن جاصر أمير بنى حمد فأرسل إلى قبيلة الزحلان يطالبها بخراج خمس عشرة سنة وأن تسلم إليه العبد بركات، وكان يعتقد أنه ممن مسهم الرق، مصفدًا فى الأغلال ليقتله. وهنا أرسل بركات إليه باسم الأمير فضل يعلن إذعانه لما طلب وجاء بعبد يشبهه وشد وثاقه على ظهر بعير. وسار بالعبد ومعه الأمير فضل وسائر الرجال للقاء جسار وبنى حمير وعرب تيدمه. وقدم الأمير فضل إلى جسار العبد على أنه بركات فسر لذلك ومد السياط

---

(١) ترجم Laneمقالتها الشعرية إلى اللغة الإنجليزية شعرًا: An Account of the: E. W. Lane Mannars and eustosns of the Modern Egyptians، ج٢، ص ١٠٩ ـ ١١٠ .

لضيفه، ولكن بركات ظل على صهوة جواده وأبى أن يمد يده إلى طعام عدوه. وكان الباعث له على ذلك أنه إذا أكل من طعامهم أبت عليه شريعة العرب أن ينفذ فيهم ما أجمع رأيه عليه. وأخذ جسار يلحظه بعين متفحصة وسأل عن هويته فأجيب بأنه عبد ملتاث اسمه "مسعود" واستدرج بركات جساراً وأبعده عن قبيلته وعرفه بشخصه وقاتله حتى قتله واستولى على مضاربه. ولزمه اسم "مسعود" منذ ذلك الوقت ورأسه بنو زحلان عليهم، وظل الأمير المطاع فيهم طوال حياته، وألزم بنى حمير بدفع الجزية له وسار بذكره الركبان.

وتعود بنا السيرة إلى الأمير رزق فتراه يعتزل قبيلته بعدما غادرته زوجته وعاش فى خيمة من الشعر الأسود دلالة على الحزن والأسى، واصطحب معه عبداً واحداً يقوم بحوائجه، واتخذ منزله إلى جانب العين التى رأت عندها زوجه "خضرة" تفوق الطائر الأسود على غيره. ولم يمض طويل وقت حتى اجتاح نجوع بنى هلال جدب ما حل استمر أمداً، فرأى "سرحان" والأشياخ من الهلالية أن يهاجروا إلى نجوع بنى الزحلان. بيد أن الجعافرة وبعض الهلالية الآخرين ظلوا مع الأمير رزق، وكان المطاع بينهم. ولما بلغ سرحان وقومه هدفهم تصدى لهم بركات وألحق بهم هزيمة منكرة فأرسل سرحان يستنجد بالأمير رزق فأجابه إلى سؤاله، وذكر له اسم بركات فى الطريق وكاد يعرف أنه ولده. وتساءل بينه وبين نفسه إذا صح ما توقعه فلماذا سمى بهذا الاسم، وقد سماه عند ولادته أبا زيد؟ ولما بلغ موضع الهلالية المندحرين حمل عليه بركات، وقد أخذته سورة الغضب عندما عرف اسم منازله وذكر أنه واتره فى "أبيه" وسوَّف رزق المبارزة ما وسعه التسويف، وكاد الابن يقضى على أبيه لولا أن نهته أمه ونفضت إليه بجلية الخبر، فأقر الأب ابنه واسترد زوجه واعترف بنو هلال جميعاً بمكان بركات من أبيه ومنهم. وزوجه أمير الزحلان بابنته "غصن البان"، وأخذ صيته يعلو على الأيام حتى أسماه قومه "سلامة" كناية عن الأمن الذى يجدونه فى كنفه، وأصبح يعرف

بأبى زيد الهلالى سلامة على اسميه السابقين "مسعود وبركات". ولم تنس السيرة أمر سرحان، فقد ذكرت كيف تعرف إلى الأميرة "شما" وكيف وقعا فى أسر الإفرنج وما زالا يعملان الحيلة حتى خلصا من الأسر، وخلف حسن على الإمارة أباه سرحان وتزوج من "خرما" ملكة اليمن بعد أن أعانها على المجوس عباد النار الذين كانوا حرباً عليها ثم عاد بها إلى قومه.

وأصاب القحط بلاد السرو بويلاته فأجبر أبناء جابر من الهلالية وأحلافهم على الهجرة إلى نجد وكانت تقيم فيها العشائر الهلالية الأخرى من ذرية جبير، أو بتعبير أدق قبيلة زغبة، وعلى رأسهم غانم وابنه دياب ونحن نمر كرامًا على ما كان لهم فى الطريق من نصر على يهود خيبر.. وإذا بلغوا نجداً فرح بهم غانم ورهطه وأحسنوا لقاءهم، وهناك تزوج حسن بن سرحان من "نافلة" أخت دياب بعد أن وعده بأخته "نور باق" المشهورة بالجازية. وفى هذه الفترة غلب الهلالية على الأمراء المجاورين. وبخاصة الهيدبى أمير النجود السبعة. ثم ثارت الإحن القديمة بين أبناء الأعمام أو بين أبناء "جابر" وأبناء "جبير" أو بين أبناء "هذباء" وأبناء "عذباء" وتجسمت فى شخص رجلين اثنين هما "أبو زيد" ويمثل الفريق الأول، و"دياب" ويمثل الفريق الثانى. وتفسير ذلك أن الأمير دياب قتل أخوين للأميرين حسن وأبى زيد. وانتهت الوقائع بخضوع دياب. ونشر السلام ألويته إلى حين.

وينبغى أن نذكر هنا أن هذه الحلقة تميط اللثام عن تطور الجماعات وكيف يتصل بعضها ببعض وكيف يعمل هذا الاتصال على الحد من العصبيات القديمة دون أن يقضى عليها. كما أن الصهر والزواج هو الوسيلة إلى إحداث الحلف والاندماج، فقد أصهر الهلالية عن طريق أبى زيد إلى بنى الزحلان، وأصهروا عن طريق الحسن إلى بنى رياح، كما أن القبيلة حاولت أن ترفع من قدر نفسها بالإصهار إلى الهواشم الأشراف من ناحية، وإلى ملوك اليمن من ناحية أخرى.

الجيل الثانى

رأينا بوادر هذا الجيل فى عرضنا المجمل لسابقه، فثمة حلقة اتصال بين كل جيل والذى يليه، كما أن عوامل الاتساع القبلى أو الحلف أو الاتحاد إذا شئت لم تكتمل إلا بظهور هذا الجيل الثانى الذى يتجسم فى "الحسن بن سرحان" و"أبى زيد بن رزق" و"دياب بن غانم" يضاف إليهم عنصر رابع يتمثل فى القاضى بدير أو "الفوايد" وهو دون العناصر الثلاثة الأولى. وكلهم من هلال. وقد أخذوا يعيشون فى نجد العلية أو العريضة - كما أسموها أو سميت على ألسنتهم - تحركهم عصبية عامة تقوى وتشتد إذا تعرضت الجماعة الكبيرة لعدو مشترك أو نزلت بها جائحة ماحقة. وعصبية خاصة تستشرى كلما اطمأنوا إلى الخير. وأهم حادثة تعرض لها هذا الجيل، أو تعرض لها بنو هلال فى أجيالهم جميعًا، هى اضطرارهم إلى النقلة الجماعية من نجد، بل من الجزيرة العربية كلها واتجاههم ناحية الغرب. وكان الباعث للأعراب على كل هجرة تشبهها وهى "الجدب". وقد أضفت السيرة على نجد ما يضفى على الأوطان يكره أهلوها على الارتحال عنها من الخصب والخضرة والنعيم.

وتمهد السيرة لهذه التغريبة بمقدمة تعرف بالريادة(1)، ومعناها كشف الطريق والتعرف إلى الغاية. وقد انتدب لها ثلاثة من الفتيان الأوائل فى الجماعة، كما يقال فى العرف الفنى الحديث، وهم مرعى ويحيى ويونس. ونحن نفضل أن نعرفهم بأمهاتهم للخلاف القائم بين النسخ المختلفة فى آبائهم، فرواية تذهب إلى أنهم أبناء حسن أو أن اثنين منهما ابناه، ورواية تزعم أن أحدهم ابنه فقط وأن الاثنين الآخرين ابنا أخته. ومهما يكن من شىء، فمرعى بن نافلة ويحيى بن عمرة، ويونس بن سروة يتزعمهم فارس القبيلة أبو زيد. ويبلغ من الاحتفال بهذه الحادثة أن سجلتها الجماعة وأرخت لها

---

(١) من الرواد وهو التماس النجعة. لسان العرب، ج٤، ص ١٦٩ .

عام ٤٦٠هـ، وليس من غرضنا هنا أن نحقق هذا التاريخ، وكان عمل هؤلاء الرواد أدنى إلى التجسس، فتنكروا فى زى الشعراء الجوالين. ونحن نستخلص من الحوادث الكثيرة المتشابكة المعالم الطريق الذى سلكوه، فقد توجهوا إلى مكة ثم ساروا عبر الفرات إلى العراق، وعرجوا على بلاد الشام فمروا بحلب وحماة وطرابلس والقدس وغزة، ومنها إلى العريش فبلبيس فمصر فالصعيد وانتهى بهم المطاف إلى تونس، وكانوا فى كل مرحلة ينزلون فيها يدرسون المسالح والحصون والطرق والمنافذ ويسيرون غور قدرتها على الدفاع، إلى ما خبروه بأنفسهم من الأحلاف والخصوم بالنسبة لبنى هلال. ولكنهم وقعوا جميعًا فى قبضة صاحب تونس ولم يستطع الإفلات إلا أبو زيد الذى أكمل دراسة بلاد الغرب ثم عاد أدراجه إلى القبيلة فى خمسين يومًا بالسير الحثيث غير المتوقف ليجلب فدية الأسرى كما توهم صاحب تونس، وليطلب إلى القبيلة التغريب لفك الأسرى واستيطان بلاد المغرب كما كان مقررًا من قبل.

وأخذت الجماعة كلها تستعد لهذه التغريبة الكبيرة التى لم تقم بمثلها من قبل وآثر رجالاتها أن يستقدموا "نور باق، الجازية" وكانت قد تزوجت من شكر بن أبى الفتوح الهاشمى صاحب مكة، وأنجبت له ولدًا اسمه محمد. واحتالوا حتى فرقوا بين الزوجين على كره منهما. وكان ذلك لاستنفار الرجال واستنهاض الهمم عند التقاء الجموع، ثم تحركت العشائر والبطون، وكان ترتيب الركب كما يلى: أبو زيد الذى راد الطريق فى المقدمة ومعه رجاله من آل جعفر والزحلان، ويليه كبير أمرائهم الحسن بن سرحان الملقب بالسلطان ومعه رجاله من بنى دريد، وإلى جانبه بدير القاضى ومعه رجاله من الفوايد، وخلفهما دياب بن غانم على رأس بنى زغبة، وفى خاتمة الركب زيدان بن غانم وأخو دياب على رأس الجهال يحمى الشيوخ والأطفال والنساء والأموال. وكان عدد المقاتلة فيما تزعم السيرة "أربع تسعينات ألوف" لكل أمير واحد من هؤلاء الأربعة.

وساروا فى الطريق المرسومة فى الريادة والتقوا أول أمرهم بصاحب حزوة والنير واسمه الدبيسى بن مزيد فغلبوه على أمره وعبروا الفرات ووصلوا إلى العراق فرحب بهم صاحبه عامر بن الضرغام الخفاجي، وأصر على ملازمتهم ولم يلتفت إلى توسلات أهل بيته بالبقاء ثم حاربوا العجم (أو الأعجام) كما تنعتهم السيرة وكانوا سبعة ملوك نخص منهم بالذكر "المغل"، أما سائر الأسماء فعربية لا شك فيها. وأهم ما وقع لهم فى هذه الحرب أسر "مارية" ابنة القاضى بدير واسترجاعها. وما كانوا يواصلون رحلتهم حتى حاربوا التركمان وكان يحكمها ملك يلقب بالغضبان فقضوا عليه وتحولوا إلى حلب. واختلفت الروايات فى أميرها، فقول يذهب إلى أنه يهودى يدعى "برجيس" يعتمد فى حكم العرب على الخزاعى ورجاله من خزاعة، وقول آخر يذهب إلى أن الخزاعى وزيره، وقول ثالث يقسم المدينة قسمين: أحدهما لليهود وعلى رأسه البرجيس، والآخر للعرب وعلى رأسه الخزاعى. فانتصر الهلالية على الفريقين جميعًا وجدُّوا فى السير فمروا بحماة وحمص وبعلبك، وغلبوا على دمشق وعرجوا على بيت المقدس وزاروا المسجد الأقصى وقبة الصخرة، ثم تركوها إلى غزة، وألزموا صاحبها الجركسى بأن يفتدى نفسه بالمال، واتجهوا بعد ذلك إلى العريش فقتلوا أميرها البردويل ولم يكن مسلمًا. ودخلوا أرض مصر وضربوا خيامهم فى الحوف الشرقى فكانت مضارب أمرائهم فى بلبيس، وامتدت منازلهم حتى شملت الصالحية والقرين وما حولها، وتريثوا أمدًا لأن عزيز مصر يكتب الكتائب لملاقاتهم من دمياط إلى هوارة الجيزة، فاحتالوا حتى فروا منه واتخذوا طريقهم إلى صعيد مصر وكيان يحكمه الماضى بن مقرب. ولم تنس السيرة أن تذكر لنا أنه من أصل عربى وأنه كان فى نجد قبل أن يستقر به المقام فى مصر. ولكنها لم تذكر على التحقيق أنه من ولد هلال. وكان من الطبيعى أن يلقى الهلالية بالإكرام المتوقع من عربى مثله. ولم تكتف السيرة بهذه الآصرة إذ جعلته يصهر إلى القوم ويتزوج من أشهر نسائهم "الجازية"، ولما لم يستطع أن يستبقيها معه عند رحيل أهلها سمح لها أن تصحبهم لتتابع مهمتها فى استنهاض الرجال وتشجيع الفرسان وسار وإياهم مرحلة من الطريق ثم عاد إلى إمارته.

وقبل أن ننتقل بالحوادث إلى بلاد المغرب نلاحظ أن السيرة كثيراً ما تصف أعداء الهلالية الذين لقوهم فى الطريق، بأنهم من حمير، كما أنها أوجدت علاقة تستحق الانتباه بين صاحب العريش وقبيلة سنبس، وهم من طى، فذكرت أن هذا الأمير غير المسلم سبى ابنة القبيلة فلما قتله الهلالية خلعوها على ابن أخته، دون أن يجدوا غضاضة فى تزويج عربية مسلمة إلى رجل من الكفار، ودون أن يعالجوا الموقف بإسلام الأمير الجديد. ولم تتغير طريقتهم فى الانتصار على خصومهم، فقد كانوا ينزلون بجوار المدينة أو الإمارة فيطلب إليهم صاحبها العشور فيستمهلوه أو يصانعوه ثم يأخذوا فى التغلب عليه بالقتال أو بالحيلة أو بهما معًا.

وبدأت التعبئة إلى تونس بتعديل يسير فى ترتيب الركب، نشير إليه لما فيه من معنى خاص، فقد أوردت السيرة أن أمراء الهلالية تناقشوا فيما ينبغى عليهم أن يفعلوه فاستقر رأيهم على الاحتفال بمؤخرتهم وفيها أنعامهم وأموالهم وظعائن نسائهم وأولادهم، وأرادوا أن يعهدوا بها إلى قوم منهم، فأشارت عليهم الجازية، وكثيراً ما كانت تشير بأن يكلوا هذه المهمة إلى دياب متعللة بأن حسن أمير القوم أجمعين، فلا ينبغى له أن يتأخر، وأن أبا زيد فارسهم الذى لا يمكن أن يستغنى عنه. وفهم دياب أنهم يبعدونه عن الهلالية ولكنه لم ير مناصًا من الموافقة وهو كاره. فنزل ومعه رجاله من بنى زغبة بواد يقال له وادى الغبائن يرعى فيه "البوش" واعتزال الغارة إلى حين.

وبلغ الهلالية هدفهم الذى يقصدون وهو تونس الخضراء، وكان ملكها ـ فيما تزعم السيرة ـ يدعى "خليفة الزناتى" ويكنى أبا سعدى. ولم تكن مملكته كالممالك التى مروا بها. فقد كان فارسًا مقداماً، وكانت المدينة حصينة منيعة، وكان يأتمر بأمره أقيال ذوو بأس شديد والتقى بنو هلال بزناته وكانت مقتلة عظيمة مات فيها عدد كبير من فرسان الطرفين، وكادت الدائرة تدور على العرب، ذلك أن خليفة قتل عدداً من صناديدهم، نذكر منهم على الخفاجى الذى صحبهم على كره من أهله، وزيدان بن غانم أخا دياب.

واستمرت الوقائع سجالاً، والفرسان يسقطون زرافات ووحدانًا، وناشت السيوف فتيانًا من ولد أبى زيد ودياب، وغيرهما حتى إذا ضج الهلالية ورأوا أن الأمر يكاد يفلت من أيديهم، وهم الذين قطعوا هذا الطريق المخوف على طوله، ولقوا المكاره على كثرتها لكى يبلغوا هذا الموضع الخصيب. استغاثوا بدياب فتأبى عليهم أول الأمر ثم استجاب لهم فقتل خليفة الزناتى وفتح تونس وفك الأسرى الثلاثة مرعى ويحيى ويونس، وتحدثنا السيرة أنه جلس على عرشها، وليس تاجها وعلق رمحه على بابها وأمر العرب أن يمروا تحته إشارة إلى تملكه عليهم وثار به بنو هلال وكادوا يقتلونه.

وتابع العرب فتح بلاد المغارب فتوجه أبو زيد فى ناحية ودياب فى ناحية أخرى. فغلبا على القواعد والأمصار ودخلا قابس والقلعة وسرت والقيروان ومراكش وزواوة وثوزر وطنجة بل والأندلس، دون أن تشير السيرة أهى من بلاد الغرب أم هى من بلاد أخرى منفصلة عنها. وتذكر السيرة من ملوك هذه القلاع حموداً وحماداً، ومن الأقوام مغوارة. وقسمت البلاد فيما بينهم فأخذ الحسن القيروان ودياب تونس، وأبو زيد الأندلس.

ولسنا نستطيع أن نغفل العصبية الخاصة التى بدأت تحرك رأسها بعد أن تم الغلب لهؤلاء الهلالية، فقد تجمعت هذه العصبية كما تجمعت قبل ذلك فى شخص الحسن الدريدى وفى شخص دياب الرياحى، وكان أبو زيد هو همزة الوصل بينهما يحد من تحيف أحدهما على الآخر ويصلح ذات بينهما، وإن كان من حزب الحسن. وقد صورت السيرة الأمير دياب فى صورة الجبار الطاغية الذى أراد ابنة الزناتى لنفسه ولم يأبه لما كان بينها وبين أسيرها من صلات. وما زال بها يراودها عن نفسها فتأبى عليه حتى قتلها. وأحرق مزارع بنى هلال وبساتينهم وأوغر صدور رعيته كما أحنق أحلافه، وما زالت هذه العصبية بالرجلين حتى استدرج الحسن ديابًا وألقى به فى غياهب السجن. فلما احتيل لخروجه انتقم لنفسه بأن قتل الحسن وفر مغاضبًا إلى

الحبشة. ولكن العصبية لم تمت بل ظلت حية تتمثل فى أبى زيد وفى دياب. وقد استتب الأمر للأول يحكم بلاد المغارب بأسرها تقريبًا، ثم عاد دياب أو أعيد، وطالب بحقه فى الملك فرفض أبو زيد، وما زال دياب ينافسه حتى استدرجه وقتله كما قتل الجازية وتملك على البلاد يستبد بها وحده، ودانت له قبائل دريد وبنو جعفر والزحلان وغيرها من بطون الهلالية إلى جانب قومه زغبة ورياح.

الجيل الثالث

يعرف هذا الجيل "بالأيتام" إشارة إلى ما فعله دياب الطاغية فى آبائهم من قتل، وهو يقوم كله على محاولة الأخذ بالثأر منه. ويبدأ بوصف ما مر على بنى هلال من السنين العجاف فلم يكتف دياب بطاعتهم، ولكنه أمعن فى إذلالهم فمنع عنهم خيرات البلاد التى ملكوها بسيوفهم واستاق أنعامهم وأموالهم وأخذ يعمل السيف فى رقاب بنيهم خشية أن يشبوا على الانتقام منه. وظلوا على ذلك أمدًا تحدده السيرة بسبع سنين ثم أخذوا ينتقلون فى جماعات قليلة إلى مملكة عدوهم القديم الزناتى، وكانت قد انكمشت بعد أن خرجت عن يده الحواضر والقلاع وأصبحت محددة برقعة معينة تعرف "بوادى بلاقع" ويعرف ملكها "بالخلاف الزناتى" وعاش فى كنف هذا الملك أبناء الجيل السابق نخص بالذكر منهم بريقع بن الحسن بن سرحان وصالح بن أبى زيد بن رزق. وتشرد الآخرون وأمهاتهم فى طول البلاد وعرضها، فذهب هلال بن رزق بن أبى زيد بن رزق إلى عمه زيدان فى العدوة الشرقية من نيل مصر مع بنى جعفر والزحلان الذين لم يغربوا مع أخوانهم فى الجيل الماضى. وعاش جماعة من أبناء أبى زيد وغيره فى أقصى الغرب أى فى الأندلس، وأقام على بن رزق بن أبى زيد بن رزق فى موضع يقال له "البرينجة".

وأخذت الحوادث تعيد نفسها وتقمص دياب روح خليفة الزناتى القديم يجتمع عليه أعداؤه فى كل مكان. وشرع زيدان يجمع الأعراب من الشام ومن الحجاز، متوسلاً فى

ذلك بمحمد بن شكر الهاشمي من الجازية ولبى هؤلاء الأعراب النداء واجتمعوا إلى زيدان فى صعيد مصر، ثم زحفوا إلى برقة فملكوها وتابعوا السير إلى طرابلس، وفى الوقت نفسه سار على بن رزق وهو المعروف بالأمير أبى الهيجات إلى أرض تونس. وكذلك شرق العرب الذين كانوا يقيمون فى الأندلس وأحاط الجميع بتونس حتى سدوا عليها المنافذ ثم اقتحموا قلعتها وأسروا دياب وقتلوه.

ويجدر بنا أن نشير فى هذا المقام إلى أن الأمير عليًا أبا الهيجات كان قد بسط سلطانه قبل ذلك على ما جاوره من المدن والربوع واتخذ لنفسه شارة معينة يتعارف عليها أتباعه، وهى اطِّراح "شال العمامة، والتدثر بالحرام والبرنس" وأن الأعراب جميعًا دانوا بطاعته واتخذوا شعاره فى جماعته، من هلال ومن رياح قبل أن يدخل تونس وبعد أن دخلها، يستوى فى ذلك أكابر القوم وأصاغرهم. وعرف رجاله منذ ذلك الحين "بأولاد على" ولكن السيرة تذهب إلى أن هؤلاء ليسوا أولاده من صلبه، فعبارة "أولاد" غير عبارة "بنى" فى الدلالة على الأنساب.

وقسمت بلاد المغارب مرة أخرى – فى زعم السيرة – فتنازل الهلالية عن تونس للخلاف بين الخليفة الزناتى وبايع الهلالية جميعًا بريقع بن الحسن بن سرحان بالإمارة عليهم كأبيه. وأصبح أبناء أبى زيد وزراءه وأصحاب مشورته على رئاستهم لبنى جعفر والزحلان كما أصبح أبناء بدير بن فايد فى مكان أبيهم يقضون بين الناس. ولم تنس السيرة "عليًا وأولاده" فلم تمنحه إمارة أو فيئًا وإنما ذكرت أنه استأذن من لهم الصدارة من الهلالية كآبائهم فى الانصراف إلى شأنه بعد أن أتم مهمته، وأضافت إلى ذلك أن "أولاده" انتشروا على حواف الصحراء من بلاد الحبشة إلى أقصى الغرب وهم يدورون فى المشاتى والمصايف بين مصر ومراكش. واتفق العرب بعد ذلك على أن يكون الخراج مناصفة بين بريقع بن الحسن بن سرحان، وبين أبى الهيجات على بن رزق بن أبى زيد، على أن يعود هذا كله إلى الأول بعد وفاة الثانى.

وثمة وحدة لم تحتفل بها جميع النسخ والروايات، تذهب إلى أن بريقع الممثل لبنى هلال، لم يعدل فى حكمه وأنه تحيف رعيته وأسرف فى الانتقام من خصومه زغبة ورياح، فاجتمعت كلمة هؤلاء الخصوم حول نصر الدين بن دياب الرياحى وما زال يستنفر قبيله حتى استجابوا، فهجم بهم على بريقع وظهر عليه وأطاح به وبإمارته وفتك بالهلالية من دريد وجعفر والزحلان وغيرهم. ودخلت بلاد المغارب جميعاً فى طاعته.

وليس يفوتنا أن نشير إلى أن كل عشيرة قد استقرت فى مكان من بلاد المغرب أو عادت إلى موطنها الأول، فإن زيدان بن أبى زيد بن رزق قفل راجعاً إلى الزيادية فى العدوة الشرقية من صعيد مصر. وكذلك محمد بن شكر الشريفى الهاشمى إلى مكة. وعاد الذين جاءوا من الأندلس إلى قاعدتهم فيه، وهم كما أسلفنا من أبناء أبى زيد وعاد بعض بنى عقيل إلى النجود بجزيرة العرب.

وبهذا الجيل الثالث تنتهى سيرة بنى هلال. وحسبنا فى هذا التلخيص الطائر أننا احتفلنا بالمحور الذى تدور عليه حياتهم، وهو الأنساب، فما يستطيع باحث أن يتبين خصائصهم الجماعية والاسمية إلا على هديها. فهى التى ترسم عصبياتهم وتفسر حلفهم وخصومتهم وتبرر حقودهم وثاراتهم، وتعلِّل ظعنهم وإقامتهم، وتقص أجيالهم وفعالهم. وبغير ذلك لا يستطاع التأريخ لهم أو لسيرتهم. أما التفاصيل فسوف نثبتها أو نشير إليها فى مواضعها من الدراسة التحليلية.

الباب الثانى

محاولات فى تأريخ السيرة الهلالية

أول ما ينبغى أن تتجه إليه الجهود عند دراسة هذه السيرة الطويلة المتشعبة هو محاولة التعرف على الزمن الذى أنشئت فيه، ولن يكون سهلاً، لأن الأدب الشعبى بصفة عامة لم يلق من اهتمام المتعلمين ما يلقاه الأدب الرسمى. ولم يؤثر عن هذه السيرة وأضرابها من المخطوطات، ما يهدينا بطريق مباشر أو غير مباشر إلى الأفراد الذين تعاونوا على إنشائها ولن يجد المتشبِّع لحرفة النقلة والمنشدين، حرصاً ما على تسجيل الأسماء التى برز أصحابها فى الرواية، ومن ثم كانت مهمة الباحث وعرة المسالك تعتمد على متفرقات فى نصوص السيرة من ناحية، ومرويات حول هذه النصوص من ناحية أخرى.

وكان الباحثون الغربيون أكثر منا احتفالاً بالأدب الشعبى، وقد رأينا ما بذلوه فى إماطة اللثام عن الطبقات المختلفة التى يتألف منها كتاب ألف ليلة وليلة، ورد كل طبقة إلى البيئة المادية والاجتماعية التى أنتجتها، مع تتبُّع الخصائص البيانية لها. وعنوا إلى جانب هذا بجمع الأمثال السائرة على ألسنة العوام غير المتعلمين فى أقطار العالم العربى بل الإسلامى، وترجموا إلى لغاتهم كثيراً من آثار الآداب الشعبية العربية، وقدموا لها بالأبحاث الوصفية والتحليلية، وتعدوا هذا كله إلى جمع المخطوطات الخاصة بفروع هذا الأدب، وإذا وجدوا فيها نقصاً أكملوه بتسجيل الروايات الشفوية من نقلته والحافظين له، وحرصوا على المطبوعات حرصهم على الذخائر، ورتبوها فى خزائن

كتبهم العامة بعد أن وضعوا لها الفهارس التى تفصل الكلام عنها وعن محتوياتها. بيد أننا نلاحظ بصفة عامة أن اهتمام هؤلاء الباحثين بسيرة بنى هلال كان أقل من اهتمامهم بألف ليلة وليلة مثلاً. وأن الذين تصدوا لدراستها كانوا أحد رجلين، دارس لها على أنها صورة من الشعب الذى يحكمه أو تحكمه دولته، أو متوسل بها إلى إماطة اللثام عن بعض الحقائق اللغوية الخاصة فى إقليم من الأقاليم.

وكان أول مستشرق احتفل بهذه السيرة وحاول أن يتعرض لها بالدراسة العلمية هو رينيه باسيه M. Rene Basset فقد كتب عام ١٨٨٥ فصلاً ضافيًا تحدث فيه عن هذه السيرة(١) . ولكن الناظر فى هذا الفصل لا يسعه إلا أن يعترف بأن مؤلفه وهو ما نعلم "بحر فى شئون المغرب وأهله" لم يكتبه عن تخصص كامل ولا عن باعث شخصّى. فقد نشره بمناسبة صدور ترجمة فرنسية لإحدى القصص العربية. وبدأ بالتعريف بهذه القصة وتتبع محتوياتها ومحاولة تحليلها وأورد الأخبار التى ذكرها ابن خلدون ويظن أنها متصلة بها، ثم يعرج بعد ذلك على بنى هلال وأبى زيد معتمداً على طبعات القاهرة(٢)، ويورد بيانًا موجزًا بوقائعها. ويقف وقفة خاصة عند الكتاب الرابع وهو الذى يتحدث عن الشريف الهاشمى شكر وصاحبته الجازية محاولاً استخلاص شىء من الحقيقة التاريخية لهذه الحوادث. ويستأنس بالترجمة الفرنسية التى نشر فصله من أجلها، ويوازن بينها وبين أضرابها الهلالية من ناحية، ويقرب بين موضوعها ووقائع التاريخ من ناحية أخرى. ومهما يكن من شىء فحسبه أنه نبه الأذهان المفكرة إلى سيرة بنى هلال ووجوب الاهتمام بها والعمل على بحثها والإفادة منها فى الدراسات التاريخية اللغوية، ولا يزال لفصله هذا المزية التى ينفرد بها وهى ريادة طريق كان إلى عهده مجهولاً.

---

(١) ص ١٣٦ ـ ١٤٨ .Bull, Decorr aprice un eposide d,une Chanson Arabe

(٢) إدوارد فنديك، اكتفاء القنوع بما هو مطبوع، ص ٢٨٩ .

وأصدر بعد ذلك بحوالى عشر سنين، أى عام ١٨٩٦م المستشرق الألمانى الذائع الصيت "وأهلوارد" فهرسه القيم الجامع للمخطوطات العربية بمكتبة برلين، وإن المرء ليذهل عندما يرى هذه العناية الفائقة بمخطوطات الأدب الشعبى بعامة، وسيرة بنى هلال بخاصة. فقد استغرقت مخطوطات هذه السيرة الجانب الأكبر من الكتاب التاسع عشر الخاص بالقصص الشعرية الطويلة ـ الملاحم إذا شئت[١] – وفيه وصف مستفيض لها جميعًا وإن كانت تبلغ أربعة وسبعين ومائة مخطوط[٢]، مع إيراد كثير من محتوياتها وذكر بعض الأعلام المتصلة بها. ولكن على الرغم من هذه الفراسة المنقطعة النظير فى تمييز المخطوطات، فإن النقول التى اقتطفها أهلوارد من بعض أجزاء السيرة ودواوينها لا تدل على شىء له قيمته فى تأريخها وهى وإن جمعت جميع الأحداث والوقائع التى نراها موزعة على المطبوعات المختلفة إلا أن العبارات التى اطّلعنا عليها تشير إشارة واضحة إلى أن معظمها قد دون فى مصر وفى القاهرة فى عهد جد متأخر. ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن هذه المخطوطات تحتاج إلى الاطلاع المباشر والدراسة المقارنة المجدية. ويبقى بعد ذلك لأهلوارد فضل جمعها وتبويبها وإعطاء فكرة مقاربة عنها وعن موضوعاتها.

وجاء بعد ذلك بعامين، أى عام ١٨٩٨م المستشرق الألمانى أيضًا مارتن هارتمان **Martin Hartmann** فنشر بحثًا مستفيضًا عنوانه "سيرة بنى هلال"[٣] . وقد ذكر هذا المستشرق وهو يمهد لبحثه أنه إنما أراد بيان الخطوط البارزة التى وصلت إلينا عن هذا الأدب الشعبى المتسع الجنبات، وإبراز المصادر الخاصة به مع الإشارة إلى قيمتها

---

(١) Dia Handschrieften Versyeichnisse dar Koniglichen Bibliothek Dia Poesie c XIX Buch برلين ١٨٩٦، ص ١٥٥ ـ ٤٦٢ .

(٢) من رقم ٩١٨٨ إلى ٩٣٦١ .

(٣) فى Dia Handschrieften Versyeichnisse dar Koniglichen Bibliothek Dia Poesie c XIX Buch برلين ١٨٩٦، ص ١٥٥ ـ ٤٦٢ .

وعرض الأجزاء الهامة من هذه القصص الطويلة المتحدثة عن البطولة والحب. وأقام بحثه هذا على دعامتين، الأولى: الطبعات التى صدرت إلى عهده عن سيرة بنى هلال، والثانية الأوصاف المبينة للمحتويات التى أوردها (أهلوارد) فى فهرسه الجامع لمخطوطات برلين. ولم يفته أن يوازن بين المخطوطات والمطبوعات ولكنه لم ينته من هذه الموازنة إلى شىء له خطر فى تأريخ هذه السيرة. ويمتاز هذا البحث إلى جانب ما قدمنا بالبراعة فى عرض الوقائع الهامة التى تعرضت لها السيرة وبخاصة فيما يتصل بالهجرة والانتقال الجماعى، ثم ختمه بنظرة تاريخية عامة إلى هذه القبائل استمدها من ابن الأثير فحسب. واحتفل هارتمان أيما احتفال بالحلقة الثالثة (فى تقسيم الغربيين) أو بأهم حادثة تعرض لها الجيل الثانى (فى تقسيمنا نحن) وهى المرحلة بشعبيتها الريادة والتغريبية والتى أسماها (Wanderung nech dem Westlanpo) أو (Westzung) وهى التى تضمها طبعة بيروت بين سنتى ١٨٩٢ - ١٨٩٧ وهى تتألف من أجزاء صغيرة متعددة أو دواوين كما هو الاصطلاح الشائع بين النقلة والمنشدين. ووقوع الباحث على هذه الطبعة جعل بحثه يمتاز على أبحاث اللذين تقدماه لأنها صدرت بعد مقال الأول وعند فراغ الثانى من فهرسه الجامع. وليس ينبغى أن تفوتنا الإشارة إلى أن هذه الطبعة لا تكاد تختلف عن الطبعة السابقة التى نشرت بين عامى ١٨٨٠، ١٨٨٣ ببيروت[١] . وتبدو المماثلة من السطر الأول فقد ورد عنوان كل منهم بهذه الصيغة "رحلة بنى هلال إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتى خليفة وما جرى لهم فى تلك البلاد من الحوادث اللطيفة الطريفة والحروب الهائلة المخيفة". وثمة طبعة بيروتية ثالثة لم يشر إليها هارتمان ظهرت عام ١٨٩٠[٢] ولا يؤثر عدم اطلاعه عليها فى

---

(١) فنديك، المصدر السابق، ظهرت هذه الطبعة وعليها اسم الناشر إبراهيم سارو وقد طبعت بالمطبعة العمومية.

(٢) وهى التى نشرت على نفقة رجل يدعى خليل الخورى.

بحثه لأنها مطابقة لطبعة ١٨٩٢ – ١٩٩٨ التى أشرنا إليها. وكذلك لم يشر المستشرق الألمانى إلى طبعة أخرى غفل من التاريخ، يبدأ جزؤها الأول بـ "قصة جاب وجبير أجداد بنى هلال وهم أولاد المنذر بن هلال بن عامر بن أوس بن تغلب (هكذا) على التمام والكمال والحمد لله على كل حال"، وجزؤها الأخير بـ "قصة الأمير بدران ابن أخت الأمير أبو زيد وما جرى له لأجل بنت عمه حسن مع روق الشريف فى الأوطان وخلاف ذلك بالتمام والكمال". ونحن نتبين قدر استطاعتنا من سياق هذا البحث، وما فيه من محاولة التنظيم، أن تغريبة بنى هلال يمكن أن تندرج فى مجموعتين كبيرتين: تضم الأولى اثنى عشر جزءاً لكل منها عنوان قائم برأسه وترقيم مستقل لصفحاته. وتبدأ هذه المجموعة ببسط الباعث للقبائل الهلالية على الهجرة من نجد والتوجه شطر الغرب، وتنتهى بمقتل خليفة الزناتى وتغلب العرب على المغرب ودخول عاصمته تونس. وتضم المجموعة الثانية ثلاثة أجزاء تتحدث عن الوقائع التى تعرَّض لها العرب بعد ذلك والحروب التى اشتجرت بين قبائلهم الثلاث. دريد وعلى رأسها حسن بن سرحان، وزحلان وعلى رأسها أبو زيد، وزغبة وعلى رأسها دياب بن غانم. وتنتهى بمقتل هؤلاء الرؤساء الثلاثة، وكثير من أبنائهم وذراريهم مع استثناء نصر بن دياب الذى يغلب على من بقى من العرب الهلالية، وينفرد بحكم بلاد المغرب. ولولا هذا الفصل ولولا فهرس أهلوارد ما استطاع باحث أن يرتب هذه الوحدات المتفرقة والمتشابكة ترتيباً يتفق مع سياق الأحداث والوقائع ويكسبها صفة السياق الزمنى الواجب فى كل قصص تاريخى وأدبى على السواء.

أما ألفرد بل A. Bel فقد أفرد لسيرة بنى هلال كتاباً قائماً برأسه عنوانه "الجازية"[١] أصدره فى باريس عام ١٩٠٣ وحاول فيه أن يفيد من أبحاث الذين تقدموا فعرض لها فى شىء من الإيجاز ولم يصل فى تأريخها إلى نتيجة ما، ذلك لأنه إنما

---

(١) Chanson Arabei: La Djazya.

اهتم بنص خاص من نصوص هذه السيرة.. نص مغربى تلقفه من ألسنة وحاول جهده أن يوازن بين النص وبين اللهجات الزناتية أو لهجة بنى شجران بنوع أخص. وهذا الكتاب، وإن كان يمتاز بالملاحظة الخاصة التى اكتسبها من دراساته المستفيضة للهجات السكان فى شمال أفريقية ومن تخصصه فى تلمسان وأرباضها وما جاورها، ومن رحلاته المتكررة لتلك الربوع وخلطته المستمرة بالأهلين، إلا أنه قصر بحثه على الجانب اللسانى دون سواه فأورد النص الذى عليه بالحروف العربية وأخذ يلاحظ ما بينه وبين اللهجات المغربية القديمة من وجود التشابه والاختلاف، ثم أورد ترجمة فرنسية لهذا النص ذيَّلها بتعليقات شتى. وليس يهمنا من كتابه هذا إلا صفحاته الأولى التى قدم بها لدراسة نصه، والتى حاول فيها أن يعرض للحقائق التاريخية المتعلقة ببنى هلال، وهى الحقائق التى لا تخرج عما أورده ابن الأثير وابن خلدون ثم إنه عندما أشار إلى المخطوطات المختلفة والطبعات المتباينة، اكتفى بإيراد بعض محتوياتها. وإذا كان لهذا الكتاب من قيمة، وهو الذى احتفل به المستشرقون[1]، فهى تسجيل صورة لجزء من أجزاء هذه السيرة كما تروى على الألسنة فريق بعينه من الناس، وليس ثمة شك فى أن البواعث التى دفعته إلى هذا الاهتمام لم تكن علمية خالصة كما هو واضح فى عباراته نفسه.

وهكذا ترى أن دائرة البحث يجب أن تتجاوز المخطوطات والمطبوعات[2] إلى ميدان أفسح، ذلك لأن أدبًا جماعيًا شعبيًا كسيرة بنى هلال يختلف فى طبيعته عن

---

(١) مارتن هارتمان، مادة "أبو زيد" دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة العربية.

(٢) Catalogue ot arabic books in the biritish museum; ellis، ج١، ص ٦٢٨ وما بعدها، .V Chauvin: Bibliographie des ouvrages arabes، ج٣، ص ١٢٨ وما بعدها؛ فهرس الكتب العربية المحفوظة بدار الكتب المصرية، ج٤، ص ١١ و١٥ و٣٦ و٣٩ و٤٣ و٤٦ و٨٣ و٨٩ و٩٢ و١٠٣، فنديك. اكتفاء القنوع بما هو مطبوع، ص ٢٨٩، يوسف إلياس سركيس، معجم المطبوعات العربية والمصرية إلى نهاية عام ١٣٣٩هـ ـ ١٩١٩، القاهرة ١٩٢٨م، ص١٠١٥ .

الأنواع الأدبية الفردية التى أثرت عن اللسان الفصيح المعتمد على التدوين فاكتسب بذلك خصائص معينة فى صورته ومنهجه، لا يمكن أن تلتمس فى مدوناته وأن يتوسل بها فى فهم تاريخه، بل إن الباحثين لينسحب اهتمامهم من تحليل النصوص وما حول النصوص إلى تحليل الأوراق والمداد. أما الأدب الفصيح المجهور أو الخطابى، فقد التزم فى تنقله بين الأفراد والأجيال إلى جانب تدوينه قواعد على شىء من الثبات، فالرواية الأدبية تحتفل بالمتن والإسناد معًا، ولعلها أفادت من قوانين الرواية الدينية والتاريخية، وما اصطنعته من ضوابط. ومن العبث أن ننظر إلى هذه السيرة على أنها أثر مستكمل الصورة منذ وجوده، أو على أن ما أصابها من التغير بعد فترة معينة أو بيئة معينة، إنما هو زيادة يجب فصلها، أو أن نتوسل بها إلى فهم شىء آخر. والصحيح أن ندرسها لذاتها على أنها كائن لا يزال ينبض بالحياة ونحن نقصد بطبيعة الحال السيرة التى استقرت فى مصر منذ أمد بعيد، وقد دعانا هذا إلى أن نستعين بأحد المنشدين البارزين المختصين بسيرة بنى هلال[1] دون غيرها. ففى هذا الميدان تخصص كما فى سائر الحرف والصناعات. ولم نكتف بأن نتثقف منه طرائق الإنشاد، ولكننا سمعنا منه معظم السيرة كما يحفظها ويرويها. وتبينا معه دواوينها الأساسية وسياقها فى الإنشاد من حيث الأهمية والتتابع الزمنى معًا. وعلى الرغم من أن هذه الصناعة كانت إلى أوائل هذا القرن تنتظمها نقابة لها شيخ يرأسها ويشرف على مصالحها ومصالح أفرادها ويشجع على رواجها، فإننا لم نستطع أن نحصل من المنشد إلا على ثلاثة أجيال من الرواة، فقد ذكر أنه أخذ عن عمه، ولا يزال موجودًا[2]، وأن عمه أخذ عن جده عن أبيه وهكذا.. مما يدل على أن الصناعة كانت وراثية تعتمد

(١) واسمه السيد فرج السيد.

(٢) واسمه محمد السيد فرج.

على الذاكرة وتنتقل عن طريق الرواية الشفوية لا التدريس. ولم يرو لنا منشدنا أن أحداً من الذين يعرفهم توسل فى حفظه أو إنشاده بمخطوط أو مطبوع[١] .

ومن الطبيعى أن تتحول إلى ميدان الاتصال بين الآداب الشرقية والغربية، أو بتعبير أدق، بين الأدب العربى وأدب الأمم اللاتينية، ولن يفيدنا فى هذا الموضوع الأدب الفصيح هنا وهناك، لأنهما يقومان على عزلة متعسفة، وينتهجان طرائق تقليدية متوارثة، أما الأدب الشعبى ففيه من الحرية والمرونة والقدرة على الأخذ والعطاء ما يجعله يتحدى الخلاف الدينى والخصام الحربى والمغايرة العنصرية. ومن الملاحظ الواضحة أن تيار الأدب الشعبى العربى كان قوى التأثير فى أقاليم البحر الأبيض المتوسط من إيطاليا وإسبانيا وجنوبى فرنسا بحيث أدخل عنصراً جديداً يستطيع أن يقف إلى جانب العنصر اللاتينى، بل يغلبه فى بعض الأحيان. على أن تتبُّع هذا التأثير فى العصور الوسطى جد متعذر لغموض اتجاهاته ومراحله، وانقسم الباحثون فى هذه المسألة فريقين، أحدهما ينكر هذا التأثير إنكاراً تاماً أو يكاد، وأغلب الظن أنه يخضع فى ذلك لبواعث دينية أو سياسية أو حضرية، مثال ذلك المستشرق دوزى **Dozy** صاحب العبارة المشهورة: "نحن نعد هذه المسألة ضرباً من العبث ولا نريد أن تكون منذ الآن موضوع جدل ومناقشة وإن كنا مقتنعين بأن الخلاف عليها سيستمر أمداً ليس بالقصير"[٢] والثانى يبالغ فى رد كل المظاهر أو حلها فى الحياة العقلية والشعورية لتلك الأمم إلى أصول عربية، كالذى يقوم به ربيرا **Ribera**[٣] فهو يرد – مثلاً – كلمة تروبادو التى تدل على الشاعر الجوال المماثل لشاعرنا الشعبى إلى مادة عربية هى "طرب" مع

(١) ميدان مشاهداتنا ومشاهدات غيرنا تدل على أن بعض هؤلاء المنشدين يستعينون بنسخ من هذه السيرة ويرجعون إليها فى بعض الأحيان.

(٢) Recherches sur Ilistoire de Ifspagne: Vo II Aapendix LXIX nete 2 (188) Roled.

(٣) فى Historia de ia musica.

العلم بأن هذه الكلمة يمكن أن ترد إلى مادة أخرى هى Trouver، ولكن الطريف أن معنى هذه الكلمة الأخيرة وهو الوجد يتجاوز مجرد "العثور" إلى الوجدان، وفيه الطرب والهيام وكان الأولى أن يكون إثبات الاستعارة على أساس المدلول المعنوى لا على أساس الكلمة الملفوظة. ومهما يكن من شىء فإن جميع القرائن المستخلصة من الأدبين الشعبيين العربى والغربى الجنوبى تحمل على الاعتقاد بأن الدراسة الحديثة المنزهة ستميط اللثام عن مقدار ما أخذه كل فريق من الآخر فى العصور والموضوعات، ونستطيع أن نحدد تاريخ هذا الاتصال بصفة عامة ببداية ظهور الآداب الوطنية اللاتينية كالأدب البروفنسى Provance، فقد ظهر فى هذه البقعة من جنوب فرنسا عند نهاية القرن الحادى عشر الميلادى شعر جديد فى صورته وموضوعه وأخيلته والمثل الاجتماعية التى يعبر عنها. ولم يكن فى التراث الشعرى الفرنسى القديم ما يماثله أو يمهد له. وليس أقرب إلى العقل من القول بأن الشعراء البروفنسيين قد تأثروا بالشعر الأندلسى المغربى بعامة والشعبى منه بخاصة. وإذا نحن انتخبنا من هذا الأدب الفرنسى القومى لذلك العهد أهم ملحمة فيه وهى الملحمة المعروفة بـ "أغنية رولان" التى تتحدث عن البطولة والحب وما إليهما من سمات الفروسية الرومانية والتى تعود أقدم النسخ، وهى المحفوظة بالمكتبة البودلية، إلى القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجرى) فإننا نلمس روحًا جديدة دخلت فى الشعر الغربى تقترب إلى حد ليس باليسير من روح الشعر العربى الشعبى، كما أن الواقعة الهامة التى تدور عليها هذه الملحمة والتى تنبنى عليها الحركة الدرامية، وهى الدسيسة التى رجعت بالبطل فى كتائب شارلمان إلى مؤخرتها، تماثل ما وقع لدياب بن غانم فى الجيل الثانى من سيرة بنى هلال عند محاربة الخليفة الزناتى. فإذا أضفنا إلى هذا كله ما يشيع فى هذه الأغنية من عواطف الحب المخالف لمثل الكنيسة وما يبدو فى أوزانها من تأثير الأوزان الأندلسية المغربية الشعبية فإننا لا نشك فى أن اتصالاً قد حدث بين الأدبين الشعبيين وأن هذا الاتصال قد أحدث آثاره الواضحة فيهما. أما قصة "أوكسان (القاسم) ونيكوليت" Aucassin et Nicolette فقد طبعت فى عنوانها ومنهجها بالمسيم العربى.

وتبقى بعد ذلك ناحية لها خطرها وهى تأثر الأدب العربى الشعبى بأدب الأمم اللاتينية. فنحن لا نريد أن نقصر كلامنا على أن أدبنا العربى قد ساط تلك الآداب بدمائه، إذ ليس من شك فى أن عامل التأثير كان متبادلاً بين الأدبين. وكل من له إلمامة بتاريخ العصور الوسطى، يعلم أن عرب المغرب والأندلس كانوا يخالطون جيرانهم وأعداءهم فى آن واحد وأنهم ثقفوا من هذه الخلطة بعض لهجاتهم، فقد أثر أنهم عرفوا لغة الجلالقة[1]، وأن اللهجات العربية الشعبية استعارت من اللهجات اللاتينية العبارات والأخيلة، ودخل فيها كثير من قصص القوم وأغانيهم، وتأثر الشعر العربى المغربى الشعر الإسبانى فى المادة والقالب جميعًا. ونحن نستخلص من هذا **أولاً**: أن الأدب الشعبى فى كل من البيئتين العربية والأوروبية كان قد ظهر حوالى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى (السابع الهجرى) واتخذ مكانه إلى جانب الأدب الفصيح حتى اعترف به المتعلمون. ثانياً: أن شطراً لا يمكن تحديد مقداره من سيرة بنى هلال لم يكن موجوداً فحسب، بل كان ذا تأثير مباشر أو غير مباشر فى الآداب الأوروبية.

ولم يعثر أحد من الباحثين فى الشئون الشرقية على ترجمة لاتينية أو غير لاتينية لسيرة بنى هلال، وكان قصاراهم أن يستشهدوا بها فى بيان مدى التأثر والتأثير فى الآداب الأوروبية، ولم يكن الباعث على ذلك طول هذه السيرة لأن الراغب فى النقل إلى لغته كان يستطيع أن يقبس حلقة أو يقتطع جزءًا، وهى كما رأينا أقسام مستقلة وإن تداخل بعضها فى بعض. ومعظم الترجمات متأخرة وهى لجوانب يسيرة منها وكان الباعث عليها الدرس لا التذوق والتوسل بها إلى فهم عادات الشعوب العربية فى شمال أفريقية بخاصة. مثال ما قام به إدوارد لين **Edward W. Lane**[2] فقد ترجم إلى اللغة

---

(١) نسبة إلى جاليسيا أو غاليسيا وهى إقليم قديم فى الشمال الغربى من شبه جزيرة إيبريا عند خليج بسكاى.

(٢) Mannars and Customs of the Madern Egyptians، لندن عام ١٨٧١، ج٢، ص ١٠٩ وما بعدها.

الإنجليزية شعراً، فقرات يسيرة ليدلل بها على القالب الذى صبت فيه سيرة بنى هلال، وما صنعه لارجو V. Largeau[1] من الاحتفال بالمرويات القصصية والأسطورة فى الصحراء الأفريقية وجلها يتعلق ببنى هلال. وما عمد إليه جوان M. L. Guin[2] فى تتبع بعض القصص المغربية وفيها من غير شك سمة هلالية وإن اختلفت عن السيرة التى بين أيدينا فى الأعلام. وما أخذ نفسه به عالم مغربى اسمه محمد بن رحال[3] من جمع ما يحفظه بنو أزناس من حروب بنى هلال والبربر وترجمتها إلى اللغة الفرنسية كما نقل إلى الفرنسية بل A. Bel[4] النص الذى سبق أن أشرنا إليه بعد أن تلقاه من جبال بنى شكران. وتنفرد ترجمة ولفرد بلنت W. Blunt لذلك الجزء المتصل بتعرف أبى زيد زوجته عالية بسمة لا تشاركها فيها سائر الترجمات وهى أن صاحبها قد أقدم عليها عن إعجاب خالص وتذوق فنى لا تشوبه شائبة من سياسة أو علم، فآثرها مايكل J. W. Mackail[5] بالذكر وهو يتحدث عن الشعر من منبر جامعة أكسفورد معترفاً بأن بلنت إنما هدته شاعريته إلى انتخاب هذا الجزء والتأثر به عند نقله إلى الشعر الإنجليزى. وغنى عن البيان أن هذه النقول وأمثالها لم يكن لها من التأثير فى الآداب الأوروبية ما كان لترجمات ألف ليلة وليلة التى شرع الأوروبيون فيها منذ بداية القرن الثامن عشر الميلادى.

وأهم معلم فى طريق كل من يتصدى لتأريخ سيرة بنى هلال وأقدمه فى الوقت نفسه هو ابن خلدون فى مقدمته وتاريخه على السواء. ونحن نرى قبل أن نناقش

(١) Flore Sahrienne, Histories et legende Traduites de l,arsbe، جنيف، ج٨، ١٨٧٩ .

(٢) Legende arabe، وهران , ١٨٨٤

(٣) فى مجلة الجمعية الجغرافية بوهران عام ١٨٨٩، المجلد التاسع جزء ٤٠ .

(٤) La Diayie.

(٥) Lectures on Poetry، لندن ١٩١٤ .

نصــوصــه أن نـعـرض لنظريتــه الأدبيــة أو النظرية التى أوردها نـقـلاً عن غـيـره. وهـى تتلخص فى أن اللغات ملكات تحصل بالتعود المستفاد من التكرار. وأن لغة الجيل العربى المتفرِّق فى البوادى أيام ابن خلدون كانت مغايرة للغة مصر القديمة التى نزل بها القرآن وأثر عنها الحديث الشريف وقد أفرد فصلاً قائمًا برأسه يبين فيه أن ملكة هذا اللسان البدوى غير صناعة العربية المضرية ومستغنية عنها فى التعليم، وأكد فى غير موضع من مقدمته أن البيان لا صلة له بالنحو أو الإعراب وأن هذه اللغة العربية يمكن أن نستخلص لها قواعد وقوانين إذا وجد الباعث على ذلك. لكن التبريز والإجادة فى المنظوم والمنثور لا شأن لهما البتة بمثل هذه القواعد والقوانين. ولم يقصر ابن خلدون ملاحظته على البوادى، بل تعداها إلى الحواضر والأمصار وبين فى وضوحٍ أن الناس فيها يتعلمون لغة ويعيشون بلغة أخرى. تعتمد الأولى على اللسان المضرى الفصيح الذى لا يستغنى عنه متعلم فى عصور يغلب عليها النصر الدينى. وتساير الثانية مقتضيات الحياة اليومية المتنوعة المتجددة فى المنازل والأسواق. وهى مشوبة بعجمة جعلتها أبعد عن اللسان المضرى الفصيح من لغة البدو. وختم ابن خلدون كلامه المردد على سبيل التأكيد بنماذج من أدب البدو والعوام(١) .

وصح ما توقعناه من ابن خلدون الذى رأى أعقاب هؤلاء الهلالية وآثار حروبهم وشاهد كثيراً من خلافاتهم مع البربر وتعرف إلى بعض أشياخهم وأمرائهم فى عصره وتتبِّع بيوتاتهم وأنسابهم فى ربوع أفريقية. ولكن اهتمامه ينحصر فى واقعة واحدة من وقائع السيرة الكثيرة المتشابكة، وهى الخاصة بشكر الشريف والجازية قال: "... ولهؤلاء الهلاليين فى الحكاية حين دخولهم إلى أفريقية طرق فى الخبر يزعمون أن الشريف بن هاشم كان صاحب الحجاز، ويسمونه شكر بن أبى الفتوح، وأنه أصهر إلى الحسن بن سرحان فى أخته الجازية، فأنكحه إياها وولدت منه ولداً واسمه محمد وأنه حدث بينهم

(١) مقدمة ابن خلدون، ص ٤١١ وما بعدها، فقرة ٤٠ وما بعدها.

وبين الشريف مغاضبة وفتنة، وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى أفريقية وتحيلوا عليه في استرجاع الجارية فطلبته في زيارة أبويها فأزارها إياهم وخرج بها إلى حللهم فارتحلوا بها وكتموا رحلتها عنه، وموهوا عليه بأنهم يباكرون للصيد والقنص ويروحون إلى بيوتهم بعد بنائها، فلم يشعر بالرحلة إلى أن فارق موضع مكة وصار إلى حيث لا يملك أمرها عليهم ففارقوه فرجع إلى مكانه من مكة وبين جوانحه من حبها داء دخيل وأنها بعد ذلك كلفت به مثل كلفه إلى أن ماتت من حبه"[١] .

ولم يحاول ابن خلدون تحليل هذه الرواية أو الموازنة بينها وبين غيرها، مما يتصل بها حتى يستخلص وجه الصواب فيها. وقد عدنا إلى تاريخ مكة الحرام في تلك الفترة فوجدنا أن أسرة من نسل الحسن بن على بن أبي طالب غلبت عليها تعرف بالأسرة الموسوية، وأن أولهم جعفر بن محمد بن الحسين وقيل ابن الحسين بن محمد الثائر بن موسى الثاني بن عبد الله بن موسى الجون بن عبد الله المحض بن الحسن المثنى بن الحسن السبط بن على بن أبي طالب[٢] . ويدل قيام هذه الدولة واستمرارها على استمتاعها بقدر من الاستقلال الديني والسياسي على السواء. وبلغ من استشعارها العزة أن قطعت الخطبة للخليفة الفاطمي قبيل عام ٣٩٥هـ. ولولا ما ضربه الفاطميون من الحصار الاقتصادي على الحجاز لتمادت في ذلك[٣] ولما جاء الشريف الثالث من حكام هذه الدولة نادى بنفسه خليفة عام ٤١٤هـ وحياه الناس بأمير المؤمنين[٤] . أما شكر وهو الذي يعنينا فقد تولى إمارة مكة من عام ٤٣٢ - ٤٥٣ وهو شكر الملقب بتاج

(١) المرجع السابق، ج٦، ص ١٨ .

(٢) السيد أحمد بن زيني دحلان، خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحرام، طبعة القاهرة ١٣٠٥هـ، ص ١٦ .

(٣) ابن الأثير، ج٨، ص ٤٩١ .

(٤) ابن الأثير، ج٩، ص ٢٣٣، زيني دحلان، المصدر السابق.

المعالى واسمه محمد ويكنى أبا عبد الله وأثر عنه أنه جمع فى ملكه بين مكة والمدينة بعد أن غلب على بن الحسين ولم ينجب ذكوراً يتولى أحدهم الإمارة بعده. وقيل إن الذى خافه عبد له[1] . ويستخلص من هذا أن شكراً لم ينجب ابناً اسمه محمد من الجازية أو من غيرها، ومن المجمع عليه أن الفرع الموسوى ينتهى به. وقد عين صاحب اليمن المعروف بالصليحى على مكة عام ٤٥٥هـ، أبا هاشم محمد وبه تبدأ دولة الأشراف الهواشم. وواضح أنه ليس ابن شكر ولكنه يتصل به فى شجرة النسب فحسب[2] . وصحيح أن ولاية شكر استغرقت فترة من أهم فترات التغريبة ولكننا لا نستطيع أن نجزم بصحة التفصيلات التى أوردتها سيرة بنى هلال والتى سلم بها ابن خلدون، وقد رأينا مغايرتها لما يذكره المؤرخون فى أكثر من موضع. ومع هذا فلا يفقد نص ابن خلدون أهميته القصوى لأنه يدل بجلاء على أن سيرة بنى هلال كانت حية نامية من الناحية الأدبية على الأقل فى عهد هذا المؤرخ الكبير.

وهناك نص آخر لابن خلدون لا يقل عن سابقه أهمية لأنه يعدد الرجالات الأعلام الذين اشتركوا فى الغزوة الأفريقية قال: "... وكان لهؤلاء العرب لعهد دخولهم أفريقية رجالات مذكورون وكان من أشرفهم حسن بن سرحان وأخوه بدر وفضل بن ناهض وينسبون هؤلاء فى دريد الأثبج وماضى بن مغرب مثنوية بن قرة وسلامة بن رزق فى بنى كثير من بطون كرمة بن الأثبج وشاقة بن الأحيمر وأخوه صلصيل ونسبوهم فى بنى عطية من كرمة ودياب بن غانم وينسبونه فى بنى نور وموسى بن يحيى وينسبونه فى مرداس رباح لا مرداس سليم فاحذر من الغلط فى هذا وهو من بنى صغير بطن مرداس رباح وزيد بن زيدان وينسبونه فى الضحاك ومليحان بن عباس وينسبونه فى حمير وزيد العجاج بن فاضل، ويزعمون أنه مات بالحجاز قبيل دخولهم إلى أفريقية

(١) زينى دحلان، المصدر السابق.

(٢) ابن الأثير، ج٩، ص ٤٣٢، ج١٠، ص ١٩، ٣٨، زينى دحلان، المصدر السابق، ص ١٨ .

وفـارس بن أبى الغـيث وعـامـر أخـوه والفـضل بن أبـى على ونسـبـهم أهل الأخـبـار فى مرداس..."[1] . وقد استـقى ابن خلدون هذه الأسـمـاء منسوبة إلى قـبـائلها مـن أعقاب الهلالية أنفسـهم وحـاول كمـا ترى أن يزيل بعض الالتبـاس الذى ربما علق بهـا . ومن العجيب أن المستشرق ألفرد بل A. Bel يزعم أن هذه الأسماء لم تكن للأمراء أصـحاب الصدارة فى قبائلهم، وإنما كانت لرجـالات فى المرتبة الثانية فى المجتمع القبلى[2] . وليس هذا برأى لأنه لو كان هناك أمراء فوق هؤلاء لحفظتهم ذاكرة أعقابهم ولاستطاع ابن خلدون أن ينقلها كمـا نقل أسمـاء هؤلاء. وخيـر من هذا أن يقـال إن هذه الأسـمـاء أصابها التحريف قبل ابن خلدون فقد أخلت بفعل الزمن وأصـابها التصحيف بعد ابن خلدون بفعل النقلة والنسـاخ. وإلى أن نهـتـدى إلى النسخ المضـبـوطة من تاريخ ابن خلدون والمصادر التى استقى منها فإننا لا نستطيع أن نتتبعها وأن نصوبها وأن نردها إلى مواضعها فى مجتمعها وعصرهـا . ولا يفوتنا أن نسجل أن الذاكرة الشعبية فى مصر وفى غيـر مـصر استطاعت أن تحـافظ على معظم هذه الأسـمـاء كـالحسن بن سرحان وسلامة بن رزق، وهـو بركات أو أبو زيد، ومـاضـى بن مقرب، وهو الذى زعمت سيرة بنى هلال أنه تزوج الجـازية بعد شكر، ودياب بن غانم وزيد بن زيدان. وأورد ابن خلدون صاحب الريادة غير ما ذكرت السيرة وإن بقيت فيها ملامح منها فقال إنه زياد بن عامر، وزياد قريبه من أبى زيد. ولسنا ندرى أعامر هذا أبوه على التحقيق؟ أم هو الجد الأعلى الذى ينسب إليه فى مجموع القبائل الهلالية، وكناه "أبا مـخيبر"؟ وعبارته توهم بأنها مشتقة من الخبر المتصل بالريادة وكشف الطريق. ولكن معظم نسخ السيرة والمنشـد الذى اعتمدنا عليه يجعل هذه الكنية "أبا مـخيـمر" ومـا نستطيع أن نصـحح إحداهما من الأخرى.

---

(١) المرجع السابق، ج٦، ص ١٦٨، طبعة بولاق ١٢٨٤ .

(٢) فى La Djazya، ص ٣٥ .

ولم ينس ابن خلدون أن يذكرنا: "أن الأشعار المتصلة بهؤلاء القوم والمروية على ألسنتهم أدخل فى الأدب الشعبى وأنها إذا كانت محكمة البناء متفقة الأطراف ففيها المطبوع والمنتحل والمصنوع لم يفقد فيها من البلاغة شىء إنما.. (فى النسخة بياض ولكن يفهم من سياق العبارة أنه إنما يشير إلى الأعراب) فقط ولا مدخل له فى البلاغة كما قررناه فى الكتاب الأول (يقصد المقدمة) إلا أن الخاصة من أهل العلم بالمدن يزهدون فى رواياتها ويستنكفون عنها لما فيها من خطأ فى الإعراب ويحسبون أن الإعراب هو أصل البلاغة وليس كذلك، وفى هذه الأشعار كثيراً أدخلته وفقدت فيه صحة الرواية فلذلك لا يوثق به ولو صحت روايته لكانت فيه شواهد بآياتهم ووقائعهم مع زناتة وحروبهم وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم ولكنا لا نثق بروايتها وربما يشّعر البصير بالبلاغة بالمصنوع منها ويتهمه وهذا قصارى الأمر فيه..."[1] .

وعلى هذا الأساس يورد ابن خلدون شواهد من الشعر المتصل بسيرة بنى هلال فى ختام مقدمته، وتعد هذه المقطوعات أول خيط جدى يتصل بسيرة بنى هلال من الناحية الأدبية والفنية، فالقطعة الأولى أرسلت على لسان الشريف بن هاشم يتحسر على فراق الجازية، والثانية تهكم بخليفة الزناتى اليفرتى، أجرى لسان ابنته سعدى، والثالثة على لسان شكر الشريف أيضاً يعاتب فيها ماضى بن مقرب، والرابعة فى ذكر رحلتهم إلى الغرب وغلبهم زناتة.

ومما لا شك فيه أن هذه المقطوعات لم تصل إلينا كما سمعها ابن خلدون، وما تعرضت له من التحريف أكثر مما تعرضت له أسماء الأعلام وأخبار الوقائع لغرابة نظمها ومبناها. وبلغ من احتفال المستشرقين[2] بالمقطوعة الأولى أن رسموها بالحروف اللاتينية ليتبينوا موسيقاها. أما نحن فحسبنا الآن دلالتها على أن سيرة بنى هلال

(١) المرجع السابق، ج٦، ص ١٨، طبعة بولاق ١٢٨٤ .

(٢) اعتراف د. سلين باختلاف المخطوطات فى نص هذه المقطوعة، ١٨٦٨، ص ٤٠٨ وما بعدها.

كانت تنبض بالحياة أيام ابن خلدون وتزخر بكثير من الأحداث التى يشتمل عليها نسيجها المتأخر.

ومن اليسير أن نتبين من هذا كله أن سيرة بنى هلال مرت بطورين، أولهما: الطور الغنائى الخالص وكان قبل القرن السادس الهجرى، ذلك أن شواهد ابن خلدون تنطق بأن السيرة كانت فى أول أمرها عبارة عن قصائد غنائية توزعتها أجيال مختلفة وبيئات شتى بعيداً عن اللسان الفصيح وهى تشبه من هذه الناحية أغانى البطولة الغربية Chanson de Geste التى كانت قبل أن تستقر على صورها المعروفة مقطوعات غنائية متفرقة. ثانيهما: الطور القصصى وقد بدت أماراته أيام ابن خلدون فى القرن الثامن الهجرى، تؤيد ذلك الشواهد التى أوردها فى مقدمته، عن ماضى بن مقرب وخليفة الزناتى ولم يحدث التحول طفرة وإنما حدث فى أناة وبطء، ولا يمكن أن يقال إن فرداً معيناً أو أفراداً معينين قاموا بالعبء فيه. فسيرة بنى هلال كمثيلاتها "أغنية رولان" تعبير شعب عن مشاعره الجماعية. وليس يقدح فى ذلك ما نراه فى بعض النسخ من أسماء توصف بأنها قامت بتأليف السيرة أو إنشائها، كلها أو جزء منها كنجد ابن هشام[1] أو حسن الخزرجى[2] لأن هذين الاسمين وأمثالهما، أوجدهما الخلط بين الإنشاء من ناحية وبين الرواية والنقل من ناحية أخرى ولا سبيل إلى تحقيقهما. ومثل السيرة فى ذلك مثل أغنية رولان فإن الاسم الذى وجد فى أقدم نسخها وهو ترولبودس أو تيورلدو Theroulde أو Trouliodos[3] يرجح أنه ناسخ لا مؤلف.

(١) طبعة القاهرة، ز، فهرس الكتب العربية الموجودة بدار الكتب المصرية لآخر ديسمبر سنة ١٩٢٨، ج٤، ص ٤٣.

(٢) كما ورد فى طبعات القاهرة وهى مجهولة التاريخ.

(٣) The Book of the Epic; H, A, Guerber، ص ٩٧.

والخير كله أن نفرد للموضوع على أساسه الأدبى بابًا قائمًا برأسه يضع السيرة في مكانها الطبيعى من مختلف الأنواع الأدبية، فذلك أدخل فى منهجنا، وأدنى إلى قصدنا، وأجدى على البحث.

الباب الثالث

مكان السيرة من الأنواع الأدبية

لا بد لنا أن نتفق قبل أن نخط حرفًا واحدًا فى هذا الباب على تحديد أهم مصطلحين فى الدراسة الأدبية وهما الشعر والنثر، وقد يبدو أن تفسيرهما من الوضوح بحيث لا يحتاجان إلى عناء فى التحديد. ولكن الأمر يبدو غير هذا عند تطبيقهما على سيرة بنى هلال. ونحن لا نلقى بالنا إلى الأنظار السطحية التى تذهب إلى أن هذه السيرة شعر ونثر معًا، وأن ازدواج هذين الضربين من ضروب التعبير سمة من سمات القصص العربى لأن مثل هذا النظر القصير لم يتعد أشيع خطأ فى التاريخ الأدبى وهو أن الشعر مقابل للنثر، وأن أساس التفريق بينهما يقوم على أن أولهما التزم ترتيبًا مرددًا فى الحركات والسكنات وجرسًا معينًا تنتهى إليه كل فقرة من فقراته. وثانيهما على نقيض ذلك مرسل فى كثير من التحرر يبعده من الانصباب فى قوالب بعينها والخضوع لأوزان فى الصوت لا يتعداها، وهو إن خضع لشىء من هذا فتحلية غير أساسية يقوم بها وبدونها على السواء. وما نظن أننا فى حاجة إلى أن نقف طويلاً عند تأثر مدلول هذين الاصطلاحين بالنظر الدينى الذى يرى أن "الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى قصد إلى وزنه وتقفيته قصدًا أوليًا[1] أى أن كل من يصدر عنه كلام فيه وزن وتقفية عفو الخاطر دون تعمد مقصود فليس بشاعر. وأن النثر هو كل

(١) محمد على التهانوى، كشاف اصطلاحات الفنون، ج١، ص ٧٤٤ .

كلام محرر من الوزن والتقفية المتعمدة، وأساس هذا التعريف لا يفرق بين صور الكلام من حيث اللفظ أو المعنى، وإنما يعتمد على التصرف إلى نية المتكلم عند إنشائه، ولن نكون أسعد حظًا إذا نحن توجهنا إلى الغربيين المحدثين فإن تعاريفهم على كثرتها يمكن أن تندرج فى مجموعتين صدرت الأولى عن طائفة كابدت الإنشاء الشعرى ورأت فيه انبعاثًا حيويًا، وصدرت الأخرى عن مفلسفة يقيسون الفنون، ومنها الشعر بمعايير المنطق ومقاييس العلم ويخضع أولئك وهؤلاء لآراء ثابتة يتعصبون لها وإن حملت فى أعطافها عناصر تدفع إلى الجدل والمناقشة، ولعل الباعث على كل هذا الخلاف هو اختلاف فى النظرة إلى الشعر، فهو يرى من ناحية على أنه وظيفة أساسية من وظائف الحياة وجهد مبدع متكامل، ويرى من ناحية أخرى على أنه عمل صناعى خارجي يقوم بحذق آلى خاص[1] . والمقابلة بين الشعر والنثر غير مضبوطة فالشاعر يمكن أن تلزمه صفة الشعر بلا نظم، وكما أننا نستطيع أن نفرق فى لغتنا بين "الشعر والنظم" فإن اللغات الأوروبية تفرق كذلك بين **Verse** و**Poetry** وقد احتجنا فى اصطلاحاتنا الحديثة إلى تسمية بعض ضروب القول بـ "الشعر المنثور" وهى ترجمة لكلمة **Prosaic Poetry** ولم نستعمل بعد "الشعر المشعور" لعبارة **Poetic Prose**، وهذا يدل على أن الفصل بين الشعر والنثر ليس تامًا. والراجح أن هذه المقابلة التى لا تزال شائعة وموجودة فى كثير من فصول النقد الأدبى الحديث أوجدها عدم التدقيق فى استعمال الألفاظ والمصطلحات فاختلط الشعر بالنظم، ولما كنا من القائلين بأن الأدب فى شعره ونثره إنما هو فن جميل يتوسل باللغة كما تتوسل الموسيقى بالجرس، والرسم باللون، فإن جوهر الشعر فى نظرنا ليس هو الوزن وليس هو مجرد أصداء الانفعال فى العبارة، وليس هو الذى يقصد غاية خلقية أو نفعية. ونحن لا نوافق مكايل **Mackail**[2] فى قوله

---

(١) I. W. Mackail، المصدر المذكور، لندن ١٩١٤، ص ٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٢ .

إن الشعر هو اللغة النموذجية لأن ذلك أخذ بنظرية القالب أو المثال. والشعر فى نظرنا أقرب من هذا وأيسر، إنه كسائر الفنون تعبير يجسم الشعور ويكسبه التخصص والانفراد، ووسيلته القول أو العبارة الصائتة، والموسيقى التى تصحبه ليست أصواتًا ذات أبعاد وأقيسة فحسب، ولكنها أصوات تطابق فى درجاتها وأنواعها وتداخلها وافتراقها، وانسيابها وتوقفها، الشعور الذى تخصصه ولا تطابق غيره. وإن صبت فى قالب عام فإن ذلك لا يمنعها فى الجزئيات والتفاصيل من هذه المطابقة الخاصة.

ووقع كثير من الباحثين فى الأدب العربى أو المتصدين لعوامل التأثر والتأثير بين الآداب العربية والأوروبية فى خطأ دفع إليه التعميم فى الحكم وقياس أثر أدبى على أثر أدبى آخر، فزعموا أن القصة العربية مقصورة على النثر وهم يقصدون بذلك القول غير الملتزم لوزن خاص أو قافية خاصة، وأعتقد أننا محتاجون لبيان مجافاة هذا القول للصواب إلى تصحيح التعريف. وقد تورط فى هذا الخطأ بوديلون **Bodillon** فى مقدمته النفسية لقصة أوكاسان ونيكوليت. وهرز **Hers** فى دراسته لهذه القصة نفسها فزعم أن هناك فرقًا يميزها عن القصص العربى، وهو أن سياق السرد فيها يستمر فى كل من الشعر والنثر على التعاقب دون تدخل أحدهما، فى حين أن القصص العربى الأصل فيه النثر ولا يورد الشعر إلا لغرض غنائى أو تعليمى وهما يشرحان ما ورد فى النثر ولا يكملان السرد النثرى بحال من الأحوال. ومن اليسير عنده أن تحذف الشعر دون أن تفقد القصة شيئًا ذا بال. وربما كان هذا القول صحيحًا على أثر أدبى كألف ليلة وليلة. وليس ينبغى أن يُتخَذ كتاب واحد أو نوع أدبى واحد أصلاً فى القصص العربى بأسره، وأعجب من هذه الأقوال ما صدر عن مستشرق معروف بدرايته الواسعة للأدب العربى هو نيكلسون **Nichalson**(١) فقد أورد فى كتابه الجامع عن تاريخ الأدب العربى هذه العبارة الغريبة "إن الأدب العربى لم ينتج ملحمة شعبية كبيرة، وكل الذى أنتجه قصص

(١) فى .Literary History of the Arals

نثرية وهى وإن كانت ذات طابع قريب من الملاحم فمن الأفضل أن تسمى قصصًا تاريخية" والتعميم فى هذه العبارة واضح وهو أدنى إلى إلقاء القول على عواهنه دون استشهاد يؤيده أو ينفيه، ولا يعنينا من عبارته أن نضيف إلى الأدب العربى أو نحذف منه بعض الأنواع على أساس الكبر فى الأبعاد أو الدرجات، وإنما الذى يعيينا حصره القصة العربية فى دائرة النثر. وربما كان له شىء من العذر لأن عنايته بالأنواع الأدبية الفصيحة لم تدع له مجالاً للعكوف على غيرها. ولو أن هؤلاء الباحثين لم يأخذوا أنفسهم بالقصص المدون وحده وحاولوا دراسة القصص الشعبى فى عباراته الملفوظة واستأنسوا بالصناعات المصاحبة له كما يفعل كل من يتصدى لدراسة الأدب الدرامى، لأدركوا خطأهم ولعرفوا أن الأدب العربى غير ما وصفوه. ولم يغفل إدوارد لين E. W. Lane[1] التفريق بين حرفين متمايزتين فى الأدب الشعبى يعرف أصحاب الأولى "بالشعرا" أى الشعراء وأصحاب الثانية "بالمحدتين" أى بالمحدثين. وأهم ما يتخصص فيه الأولون سيرة بنى هلال. وهذا يدل على أن هناك ضربين من الأدب الشعبى قوام الأول الشعر، والثانى النثر.

ودراستنا السابقة لسيرة الظاهر بيبرس والموازنة بينها وبين سيرة بنى هلال تجعل هذا التفريق أوضح وأظهر، فإن الشعر فى القصة الظاهرية لم يكن يقوم بوظيفة السرد أو القصص، ولكنه كان يقوم بالأغراض الغنائية فى مواقف الحب والتوديع والمناجاة وما إليها، وكان على ضروب مختلفة منها القصيدة الفصيحة أو المتفاصحة ومنها المقطوعة الزجلية والمواليا. وإذا التزم المحدث عرفًا بذاته فى الإنشاء فإنه لا ينص فى الأغلب الأعم على اسم البطل الذى يروى الشعر على لسانه.

وكثيرًا ما كنا نجده مقطوعة أو أبياتًا تصدر به "قال الشاعر" ويكون ذلك استخلاصًا لحكمة أو بكاء على الزمن أو ترصيعًا لرواية، كما أن من الملاحظ الدقيقة

---

(١) المصدر المذكور، لندن، ١٨٧١، ص ١٠٣، ١١٤ .

أن النثر فى السيرة الظاهرية لا يبرأ من نظم وتقفية للمحدث على حفظها من ناحية وتزييناً لكلامه عند إلقائه والاستماع إليه من ناحية أخرى[1] وهى من هذه الوجوه تغاير كتاب ألف ليلة وليلة وإن كانت هناك مشابهة ما فى وظيفة الشعر لا فى مقداره. أما سيرة بنى هلال، فإلى جانب تسمية منشدها بالشاعر فإن الشعر يستوعب جميع أحداثها مما يدل على أنه الأصل الذى تقوم به. يؤيد ذلك تصدير كل قطعة شعر باسم بطل الحادثة وكأنما هو قائلها. مثال ذلك ما قيل على لسان أبى زيد بعد الريادة وقبل التغريبة:

بقول أبو زيد الهلالى سلامـــة

ونيـران قلبــــه زايـدات لظــاه

ألا يا هلال اليـــوم يا لعامــــر

اصغوا لكلامى وافهموا معناه

ردت لكم وادى يا قوم ما أحنه

بسلبكم وادى العريس وميــاه

***

وما قيل على لسان بدر الهلالى وهو يستدرج الجازية لتترك زوجها شكر وتلحق بقومها فى رحلتهم:

يقول الفتى بدر هلالى وما نشد

ونيران قلبه زايدة فى جحيــم

---

(١) كاتب هذه السطور، سيرة الظاهر بيبرس ـ رسالة جامعية لم تطبع ـ الفصل الخاص بأسلوب السيرة.

نعم أيها الطير الذى سكن العلا

على شرف عالى وطيب نسيم

***

وقيل على لسان الجازية وهى تحتال لدخول تونس:

تقول جزات الناس أخت أبو على

الأيـام والدنيـا علينـا تـدور

أروح إلى عنـد ابن درغـام عامـر

وآخـذ بنـات كأنهـن بـدور

وندخل عليـه بالكلام مع الحيـل

وننظـر فى من لهـمو مقصور

وهى ملاحظة سبقنا إليها ابن خلدون منذ أمد طويل[1]، مما يدل على أن هذا العرف كان متبعًا قبل القرن الثامن الهجرى، وهاك قوله وهو يتحدث عن الشعر البدوى عند العرب المستعجمة الذين عاصرهم وأغلبهم الهلالية. وأكثر ابتدائهم فى قصائدهم باسم الشاعر. واستشهد على ذلك بمقطوعات منها بداية أولاها:

قال الشريف بن هاشم على

ترى كيدى حرس شكت من زفيرها

(١) المقدمة، ص ٤٢٨ وما بعدها.

يعـز للأعلام أين ما رأت خاطرى

يـرد أعلام البـدو يلقى عصيرها

ومـاذا شكـاة الروح مما طرأ لهـا

عـذاب ودائـع تلف الله خبيـرها

***

وليس النثر الذى نراه فى نسخ السيـرة أو نسـمـعه من المنشـد إلا ترديد للسـرد الشعرى يشرحه ويوضحه. وتصديره بعبارة "قال الراوى" يثبت أن الشعر المنسوب إلى أصحاب المقول على ألسنتـهم هو الأصل، وأن النثر مجـرد ذيل له مسـتقل عنه، وهذه العلاقة بين الشعر والنثر تنطوى على حقيقة تتصل بتطور السيرة. فإذا وجدنا بعض الأجزاء لا تستوعب أشعارها جميع أحداثها وتغفل أسماء قائليها ويكافئ النثر فيها الشعر أو يطغى عليه بحيث يصبح مدار الرد وحده أو يوضح على ألسنة القائلين وكأنه حديث مباشر، ويتخلف الشعر عنه فلا يتعدى تجسيم الجزئيات أو توكيد بعض الوقائع دون بعض أو ترديد المشاعر الغنائية، فإن مثل هذه الأجزاء لا بد وأن تكون متأخرة فى الظهور عن غيرها. أو لعلها أكثر تعرضاً من غيرها للحشور والتحريف. مثال ذلك ما نراه فى الديوان الخاص بالأمير على أبى الهيجات فإن هذا الديوان يعتمد على الرواية النثرية وحدها ويقيس الشعر للتحلية ولا يكون ذلك إلا لماماً. ومع أننا لم نجده فى معظم النسخ التى اطلعنا عليها أو على أوصافها، فإننا آثرنا بالذكر فى التلخيص، لأن المنشد الذى استمعنا إليه يحفظه وإن لم يستطع الإبانة عن السبب فى قلة الشعر فيه. ولولا عنصر الخطابيات لظننا أنه إضافة قام بها صاحب تدوين. وليس من شك فى أن عدم التدقيق فى هذه الملاحظة هو الذى حدا بالباحثين إلى القول بأن الفن القصصى فى الأدب العربى قام بالنثر واستغل الشعر استغلالاً ثانوياً. وهم إذا أرادوا أن يمثلوا

بضريب فى الأدب الغربى يتسم بالخصائص نفسها يضعون أصبعهم على قصة "أوكاسان ونيوكوليت" ولكن هذه القصة إن شابهت ألف ليلة وليلة أو سيرة الظاهر بيبرس فى العلاقة بين النثر والشعر، فإنها لا يمكن أن توازن من هذه الناحية بسيرة بنى هلال التى بنيت على الشعر وأفادت من النثر إفادة عارضة(١) .

بيد أن هذا لا يمنعنا من الاعتراف بأن النثر يقوم بوظيفة أخرى لها قيمتها فى القصة من حيث الشكل، وهذه الوظيفة هى وصل القصائد الشعرية الطويلة والقصيرة فى سياق واحد. ولسنا نظن أن الباعث عليه هو قصور القصيدة الواحدة ذات القافية الخاصة والوزن الخاص عن تأدية مختلف الأغراض، بحيث يتطلب ذلك تقسيم العمل الفنى كله إلى وحدات تؤدى كل منها غرضًا بذاته. ذلك لأن فى هذه السيرة التى بين أيدينا قصائد على شىء من الطول النسبى تتحدث عن عدة وقائع أو تشمل أكثر من غرض. ولكن الذى نعرفه هو أن هذه الظاهرة تتصل بتطور السيرة أكثر مما تصل بالصورة العامة. وقد سبق أن قلنا إنها لم تنشأ دفعة واحدة على صورتها هذه، ولكنها نشأت قصائد ومقطعات متفرقة - كما سنفصل ذلك بعد - أخذت تنمو على الأيام ويتداخل بعضها فى بعض وبقيت فى آخر الأمر حلقات تحتاج إلى شىء من الإحكام، فكان النثر، وليس معنى هذا أن النثر أوجدته وظيفة السرد أو القصص لأن الشعر قام ولا يزال يقوم به. وهو فى تضاعيف السيرة إلى جانب ما فيه من شرح وتفسير أقرب الأشياء إلى مقدمات المناظر والمشاهد فى الأدب الدرامى. ينبه إلى التغير فى الحركة من فرد إلى فرد أو من مكان إلى مكان. ويبسط القول فيما يخفى من الصور المتراكبة فى الشعر. والنثر كله يبدأ بعد عبارة "قال الراوى" بصيغة تفيد التعقيب على الشعر الذى سبقه. وترسم المنظر الذى يليه وتهيىء للشعر الذى سينشد فيه. مثال ذلك ما ورد فى أحد دواوين التغريبة عند محاربة الهلالية للأعاجم قبل بلوغهم مصر.

---

(١) Mackail، المصدر السابق، ص ١٣٢ .

قال الراوى: لما سمع التيمور لنك هذا الكلام غضب غضباً شديداً وصار الضياء فى عينيه ظلام وكان له وزير من جملة وزرائه اسمه إسكندر فلما تكامل الديوان أشار يسأل الملك عن غضبه:

قال الفتى المسمى الوزير اسكندر

والدمع فوق الخدود تحدر

.... إلخ

وما ورد فى الموضوع نفسه.

قال الراوى: فلما فرغ الوزير من كلامه والملك التيمور لنك يسمع نظامه فقال اسمع يا وزير وأنتم يا أكابر دولتنا وأشار يقول:

يقول التمرلنك أبو شميلة

أنا قاهر الأبطال والفرسان

.... إلخ

وقد تعمدنا اختيار هذه الشواهد من ديوان الأعجام لنبين أن الشعر يرسل على ألسنة غير العرب فى السيرة وأن النثر إنما يقوم بوظيفة الوصل والانتقال من مشهد إلى مشهد. ولو قيض لهذه السيرة أن تصطنع الحركة المسرحية بدلاً من وقوفها على صورتها القصصية هذه لانزوى هذا النثر واتخذ مكانه فى النسخ المدونة وحدها إرشاداً للقائمين على المسرح وراء الستار أو مساعدة للقارئين على تخيل مختلف المناظر والأشخاص.

ومن العجيب أن مؤرخى الآداب العربية ونقادها يكادون يجمعون على أن الشعر العربى لم ينتج الملحمة.

وقد كان الأجدى على البحث أن ينصرف إلى بيان العلاقة بين الآثار الفنية وبيئاتها. ولا غناء فى القول بأن هذه البيئة أو ذلك الإقليم لم ينتج أثرًا بعينه من الآثار الفنية، ومعرفتنا عن بداوة العرب ناقصة إلى حد كبير وهى لا يمكن أن تساعدنا على إدراك عبقريتهم الفنية إدراكًا كاملاً. وما أثر عن الجاهلية يشوبه النقص من جانب ويتعرض للتجريح بالشك والانتحال من جانب آخر. ولسنا نوافق مكايل Mackail[1]، ومن لف لفه من أن طبيعة الحياة الجاهلية لم تكن تتلاءم وإنشاء الملحمة وأن الدولة الإسلامية بنظامها الدينى الصارم المجافى للفنون وغلبة العناصر الأعجمية عليها لم تكن الملحمة توافق مزاجها. وكأنما ينبغى على الأقوام فى مختلف البيئات أن يتشابهوا فى الطبائع الشاعرية تشابههم فى استقامة الجسم والقسمات بوجه عام. والدارسون للفنون ينفرون أشد النفور من القول بالتكرار الذى يشبه التناسخ والذى تعبر عنه هذه الكلمة المأثورة "إن التاريخ يعيد نفسه"، كما أن من الأخطاء التى ينزلق إليها بعض النقاد التوسع أو التضييق فى مدلولات المصطلحات الفنية، ذلك لأن الإصلاح فى الفن ييسر التصنيف وهو تعميم لا شك فيه ولكنه لا يشخص أثرًا فنيًا معينًا بحيث تبدو خصائصه التى ينفرد بها عن سائر الآثار، ومن ثم كان لزامًا علينا ألا نستعمل "الغنائية" و"القصصية" وما إليها إلا لبيان ما نلقى من الفوارق الشعرية فى الصورة والوظيفة.

ولا مجال لإنكار "الغنائية" فى سيرة بنى هلال، وقد سبق أن رأينا أن كل مقطوعة من مقطوعاتها تصدر باسم قائلها حقيقة أو تخييلاً، وأن كثيرًا من الأغراض الشعرية التى طرقتها لا تخرج عن هذا النطاق الغنائى من توديع ولد أو فراق عزيز أو بكاء طلل، ومن مدح كريم إلى رثاء فقيد. وما إلى هذا من وصف حالات النفس الواحدة فى

---

(١) مكايل، المصدر السابق، ص ١٢٤ .

انبساطها وانقباضها على السواء، يعين على هذا كله إيراد الوقائع بأكملها فى مجال السير الخاصة بأبطالها، بل إنها لما استكملت هيئتها وبلغت النضج وانقسمت على نفسها كما تنقسم الخلية الحية. كان أساس هذا الانقسام تفرد كل بطل بالأحداث الخاصة به كلها أو بعضها. وأهم خصيصتين غنائيتين فى موضوعها هما الحب والحرب.

والحب فى سيرة بنى هلال يختلف اختلافًا بينًا، عما نجده فى الآداب الفصيحة، فنحن نلمح فى الشعر الجاهلى المدروس المنمق العبارة المضبوط الوزن احتفاله بالحب كما لم يحتفل بموضوع آخر. فقد رسم السوابق التى صارت بعده تقليداً شعرياً مرعياً وهى ابتداء كل قصيدة بالبكاء لفراق حبيب تثير الأطلال الشاخصة ذكراه. ونرى أن الشعر فى الحواضر الإسلامية رقت ديباجته وتنوعت أسباب الحب فيه واستقل ببعض المقطوعات الخاصة به. وأخذ يميل شيئًا فشيئًا بفعل الحضارة إلى التموية والإفادة من الدعاية والظروف حينًا، والإسراف فى المجون المفحش حينًا آخر. أما طبقات الشعب فآثرت التعبير عن الحب بقصص يغلب عليه الخيال ويدور حول عاشق يفنى حياته فى حب أفلاطونى.

بيد أن السيرة الهلالية لم تفعل شيئًا من هذا وإنما عرضت الحب عرضًا واقعيًا فى غير إسفاف فانصرفت عن الشذوذ انصرافًا كاملاً ولم تنكره أو تستهجنه كما ينكره الرأى العام أو يستهجنه. ولم تجعل من موضوعه وسيلة إلى الوعظ الخلقى. ولكنها سكتت عنه لا لأنها لم تعرفه، ولكن لأنها لم تمل إليه، وزهدت فى حب العذارى، يصعب أو يسهل الحصول عليهن ورغبت فى ضرب آخر من الحب المكتهل هو حب الرجل زوجته وعطفه عليها وخوفه من فراقها والبكاء عند توديعها والاحتفاظ بذكراها والفرح بلقائها. ولم نجعله وقفًا على الجانب المذكر وحده، بل رسمته مشتركًا متبادلاً وأجرت على لسان الزوجة مثلما أجرت على لسان الزوج مختلف العواطف المحزونة أو

المبتهجة. وهذه الخصلة إن دلت على سمة فنية فهى تتضمن فى الوقت نفسه مثلاً اجتماعيًا مخالفًا لما نراه فى الشعر الفصيح. وما عليك إلا أن تتصفح سيرة بنى هلال فى أى جزء من أجزائها أو ديوان من دواوينها لكى تجد الشواهد الناطقة بهذا الرأى، فليست الجازية وشكر وحدهما اللذان يفصحان عن هذا الضرب من الحب. ولكن الزوجات والأزواج فى السيرة كلها سواء فيه.

وفى السيرة إلى جانب هذه مقطعات غرامية، العنصر الموسيقى فيها أظهر منه فى غيرها مما يدل على أنها تصلح للغناء ولا بد أنها كانت كذلك أول نشأتها ثم حورت بحيث تلائم الصورة العامة للسيرة. وهى لا تتحدث عن عاطفة الحب الزوجى التى مرت بنا حديثًا مباشراً أو غير مباشر، ولا تكون من أحد الزوجين إلى الآخر مشاهدة أو مناجاة، ولكنها تتصل بهما وبعاطفتهما الزوجية. وإليك هذا المثل بين بدر الهلالى وبواب قصر شكر صاحب مكة وزوج الجازية.

قال بدر:

أنا أول كلامى مدحت التهامى

تظلله الغمامى لها لحج راح

يا رب أزوره واتملاً بنوره

واشاهد قبوره وتلك النواح

وأقول يا حبيبى يا مسكى وطيبى

مدحك من نصيبى مسامح صباح

لك يوم الهجيرى غمامة تسيرى

وأنت البشيرى بكل الصلاح

من بعد المدايح وقول الملايح

عاد الدمع سايح من جفنى القراح

يا بواب افتح لى الباب المصفح

من دخله يربح وينال الفلاح

أيا بنت عمى زاد فيها غمى

وسقمى وهمى أورثلى نواح

وأبوها قال حين تجيب المال

تحظى بالجمال وست الملاح

قالوا لى اللزايم عليك يا بن هاشم

يعطيك الغنايم كثير السماح

وأنا جيت قاصده يجيرنى برفده

ربى يديم سعده ويبقى فى انشراح

وأنا فقير احتاج مال كتير

وربى قدير يعطيه السماح

ويديم نصره ويعلى لقدره

ويجير بخاطره بكل الصلاح

لأنه أمير ويرضى الفقير

وخيره كتير أمير البطاح

واختم كلامــــى بمــدح التـهامــــى

تــظله الغـمامــــى نبـى الفـــــلاح

***

فأجابه البواب:

أنا أول كلامى، مدحـت التهامــــى

تظلـه الغمامـى، هـو سـيد المـلاح

يقــول البــواب، أنـا أفتـــح البــاب

ادخل لا تهاب، يا ابـن الســــمـاح

ادخل لا تبالى. حالك مثـل حالـــى

ياما قد جرى لى، فى حـب المـلاح

واقولّك صــواب، ادخــل للــرحاب

ياما القلــب داب، وكثـرت نـواح

كـم بيضة كريمة، عيشتهـا غنيمــة

والسمرة اللئيمة، تورث الافتضاح

راعيها مذقــم، ساكـن فى جهنــــم

وصل البيض مغتم، مسامع صـياح

أنا كنت بـواب، فى قصـر بعتـاب

شاهـد الأحبـاب، ملـوك النـواح

لكـن أبعدونى، عنهـم وحجـبـونى

فزاد بـى جنوبـى، وكثـرت نـواح

فلا هـم يجـونى، تراهـم عيـونى

وأنا من شجونى، مالـى مـن راح

أهيم بوجـدى، ومـن نـار كيـدى

ومـا حـد عنـدى، ولا لـى رواح

واختـم كلامـى، بمـدخ التهـامى

تظلـه الغمامـى، لـه الحـج راح

وها نحن أولاء نرى فى هذا الشاهد كيف وفقت السيرة فى كثير من البراعة بين مدح النبى وذكر الحبيب، ولكننا نلاحظ مغايرة عجيبة فى موسيقاه تذكرنا بالشعر المغربى الذى كان موجوداً أواسط القرن السادس الهجرى فى الأندلس والذى صدف عن القوالب الفصيحة إلى قوالب أخرى، ورغب عن الإعراب وأفاد من الموشحات، كما أننا لا نغفل صفة المحاورة فيه وإن كانت مرسلة غير مقطعة مما يرجح أنها وضعت ليتغنى بها اثنان بمصاحبة آلة موسيقية. ويروى أن مثل هذا الشعر كان يوضع ليغنيه المنشدون المحترفون فى المواسم والأسواق. وهو الذى يظن أنه أثر فى الأدب الأوروبى وأوجد ما يعرف فى إسبانيا بالشعر القروى Villancico[1] ولم تكتف السيرة بهذا، بل

(١) أ. جب، تراث الإسلام، ص ١٧٠ وما بعدها.

استغلت العنصر الغنائى المقطع على الحوار أحسن استغلال. مع المحافظة على الوزن والتقفية الواحدة على لسان المتحاورين مثل ذلك ما دار بين الجازية وأحد الحراس على سور مدينة تونس عندما بلغها الهلالية وهى تحتال عليه ليفتح لها ولصويحباتها:

الجازية - يا بواب صاره / افتح للعذارى
هنايا مشندر / إلى حد السواره

الحارس - روحى يا ظريفة / لما أشور خليفة
له حربة رهيفة / تقسم الحجارة..

الجازية - يا بواب منصور / افتح لى باب السور
ندخل بدستور / ونبيع العطارة

الحارس - المفتاح ما هو بيدى / أروح أشور سيدى
ذا الباب الحديدى / فى فتحه مشاورة

الجازية - افتح وكن طايع / جبنا لك بضايع
وتحت بدايع / تصلح للإمارة

الحارس - لا افتح ولا شى / ولا عقلى بلا شى
إن كنت عطاشى / اشربوا من البيارة

الجازية - يا بواب افتح / ها الباب المصفح
بالزينات تصبح / وتنظر للعذاره

الحارس - عندى وعندى / ثريا ثم هندى
نجلا أم سعدى / تصلحوا لهم جواره

الجـازية –	افتــح لــى شــوية	وشوف الحســن فــى
	تجيــك الرؤيـــة	قد يشــك حمـــارة
الحارس –	روحـى يا مليحــة	أنا أخشــى فضيــحة
	وانت مستريحــة	وأنا واقــع بنـــاره
الجـازية –	افتــح يا يهــودى	لزينـات الخــدودى
	حمـره كالـورودى	إذا فتـــح نـــواره
الحارس –	ليس الشـورى ليـه	لاليــه ولا عليـــه
	أخـاف من البليــة	وأصطلـــى بنـــاره
الجـازية –	افتــح لا تبالـــى	ما معنـــا رجـــالى
	جيـنا لك بمالـــى	وحزمـــا للمهـــاره
الحارس –	وحـــق الله ربـــى	وعنك ما أنا مخبـــى
	وفتح الباب صعبى	مالـــى اقتـــــداره
الجـازية –	افتـــح يا معتـــر	دا يومــك مخضــر
	ميت بنـت تحضــر	قدامـــك جهـــاره
الحارس –	سـلامه معـاكـــم	ســامـع لغاكـــم
	وهو واقف وراكـم	مع بنـــات الإمـــارة

***

أما الحرب وهى الخصيصة الغنائية الثانية فلا تختلف فى ظاهر الأمر عما أثر عن الشعر العربى الفصيح من حماسة أو فخر أو منافرة. ولكن هذه الأغراض قد بسطت وفصلت بحيث تجسم روح الفروسية خير تجسيم، وهى من هذه الناحية تفضل سيرة الظاهر بيبرس التى يتخذها الغربيون شاهداً على أدب الفروسية وحديثها يجرى على ألسنة جميع الأفراد، لأن الحرب، وإن قامت على المبارزة الفردية فى معظم الأحوال، إلا أنها مع ذلك حرب جماعية تتخاصم فيها الأقوام. ووصف الوقائع لا يتعدى الصور المحسوسة من الكر والفر والفارس والفرس والسلاح والعشير المتصاعد وما إلى هذا بسبيل، وكثير من الشعر يروى على أنه قيل أثناء الواقعة وفيه هو الآخر ألوان من المحاورة المسترسلة، ولكن هذه المحاورة تتداخل فيما بينها حتى تصب فى القصيدة الواحدة وربما كانت موزعة على مقطوعتين من وزن واحد وقافية واحدة ثم التحمتا. ومما يدل على أن الحديث قد انتقل من فارس إلى فارس آخر أن القصيدة تبدأ باسم صاحبها وتنتهى باسم غريمه، وأن إشارة الراوى بعد ذلك تنسحب على الثانى. من ذلك مطلع القصيدة التى تتحدث عن النفساء خليفة الزناتى ودياب بن غانم وهما أهم خصمين فى السيرة:

يقول ابن مهران الزناتى خليفة

ولى قلب أقوى من رهيف صقال

وبعد أن يسترسل فى الفخر بشجاعته وما فعله ببنى هلال نرى المقطوعة تتحول فجأة إلى غريمه بهذا البيت:

رد الفتى الزغبى دياب بن غانم

أنا ولد غانم أنا الصوال

ويسترسل الفارس الثانى فى المنافرة بالقالب الشعرى نفسه حتى ينتهى من كلامه بما يدل على شخصه:

قال الفتى الزغبى دياب بن غانم

فلا بـد مـن سيفى تروح شلال

ويأتى الراوى ليصل بين المشاهد ويحول الانتباه من موضع إلى موضع فيقول: "ولما فرغ الأمير دياب من كلامه والزناتى يسمع نظامه..." وتفسير ذلك أن السيرة عندما اهتدت إلى هذا التداخل كانت فى بداية التحول من الغنائية الذاتية القصص الموضوعى وجدير بنا أن نتعقب الموازنة المقتضية التى عقدها ألفرد بل Bel[١] بين سيرة بنى هلال وبين أغنية رولاند، فقد زعم هذا المستشرق الفرنسى أن سيرة بنى هلال لا تبلغ أغنية رولاند، لا من حيث التركيب ولا من حيث الأبطال ولا من حيث الوقائع. وهو يرى أن الفرنسية قد صدرت عن إيمان عميق ووطنية خالصة، فى حين أن العربية إنما هى فى أغلب أجزائها حلقات متصلة من الغدر والاغتصاب والسرقة. فإن تتبع القصائد المعبرة عن الوقائع والحروب المشجعة عليهما تنقض هذا الزعم من أساسه، فلم تخرج سيرة بنى هلال عن القواعد المرعية فى فروسية القرون الوسطى بحال من الأحوال، فقد كان الخصوم يقدر بعضهم بعضًا ويمدح أحدهم الآخر عند اللقاء. وكلما شاد الفارس بخصمه زاد ذلك فى قدره لأنه إن غلبه فعل ذلك عن جدارة وهو كفؤه وإلا تركه لمن هو أحدث منه سنًا أو أقل مركزًا اجتماعيًا، وكان الذى يحصلون عليه غنيمة مشروعة أو تعويضًا مقدرًا تجيزه شرائع الحرب. والتمثيل بالخصوم بعد مصرعهم إسراف فى التعبير عن العداوة له نظير فى أغنية رولاند وغيرها.

وأفضل من هذا أن نبين وجوه المغايرة بين السيرة الهلالية والظاهرية فى علاقة الحرب بكل منهما. فقد كانت الأولى بدافع من المحافظة على الذات القومية العامة وكان خليفة الزناتى - مثلاً - مسلماً نصت السيرة على أنه يحفظ القرآن الكريم ويتفهم سوره.

(١) المصدر السابق، ص ٥٨ .

والأعداء الذين وردوا من الكفار عجمًا كانوا أو رومًا كانوا أقل فى المرتبة من صاحب تونس، ولم تكن منازلتهم الغاية المقصودة من السيرة التى كانت تستهدف بلاد المغرب. أما سيرة الظاهر بيبرس فقد كانت حروبها كلها تقريبًا فى سبيل الدين. والخصوم هم المجوس والمسيحيون وإن حدثت مناوشات بين الأقوام الأمراء المسلمين وأجنادهم فذلك عارض يقتضيه تواطؤ بعض المسلمين مع القوم الكافرين. وبينما نرى التأهب للواقعة والحث عليها والعمل على إذكائها وتشجيعها والمشاركة فيها والمفاخرة بها يقوم به أبطال السيرة الهلالية فى قصائد شعبية على شىء من الطول، تجد وصف الحروب فى سيرة بيبرس يورد نثرًا على لسان الراوى ولا تكاد تختلف صيغته الوصفية فى جميع المعارك. يستدعيها المحدث مستعينًا بما فيها من حرص على حفظها وأدائها عند التقاء كل جيشين. وناحية ثالثة هى أن نظام الفروسية إذا كان من الممكن أن يلتمس من أثر فنى كهذه الآثار الشعبية، فذلك لا يكون إلا من سيرة بنى هلال مع استثناء طبقة واحدة فى السيرة الظاهرية أو جانب من طبقة وهو المتصل بحياة الفدائيين الحشاشين الإسماعيلية فى قلاعهم ببلاد الشام[1]، وتزاوج هذين العنصرين الغنائيين الأساسيين الغرامى والحربى أو الحب والبطولة هو الذى تكونت فيه سيرة بنى هلال فى صورتها الأخيرة. وقد بلغ هذا التزاوج أوجه فى الديوان الخاص بالجازية الذى يقوم على إيثار الحب القومى العام على الحب الخاص. وفى المواضع التى تظهر فيها سعدى ابنة خليفة الزناتى صاحب تونس فى الزيادة والتغريبة على السواء، حيث تغلب الحب الخاص على الحب القومى العام فتعين العدو على الظفر بأبيها وبلادها. وربما يبدو فى هذين الوضعين شىء من التناقض تنكره الوحدة الفنية يسلك الصراع النفسى الأول مع الأنواع الكلامية التى تضحى بالعاطفة فى سبيل الواجب. وتسلك الثانية فى الأنواع

(١) راجع الفصل الأول من سيرة الظاهر بيبرس لكاتب هذه السطور.

الرومانتية التى تفضل العاطفة على الواجب. ولكن هذا التناقض يزول إذا نظرنا إليهما فى مجموعهما من وجهة نظر المنشئين الأول للسيرة وهم الهلالية وأحلافهم وأعقابهم. إلا أن غلبة النزعة الغنائية فى تينك العصرين هى التى دفعت مكايل **Mackail**[1] إلى أن يضعها فى الأدب الرومانتى ودفعت ببعض المستشرقين المعنيين بالجانب الغربى من العالم الإسلامى إلى الالتفات إلى هذه السيرة وأضرابها تأييداً أو إنكاراً لأوامر الاتصال بينها وبين الآداب الأوروبية الجنوبية.

ومما أعان على الوحدة فى هذا العمل الفنى المتنوع العناصر ظهور المنشد المحترف، وبه دخلت سيرة بنى هلال فى طور آخر يختلف عن الطور السابق، فى أنه يضيف إليها بعض الخصائص الخارجية التى تلون السيرة من ثلاث جهات: الأولى، تقوية الغنائية فيها بالإنشاد المصاحب للموسيقى. وهو يعتمد على تنظيم النبرات الصوتية للمنشد والتصرف فى أوزان الشعر، وكثيراً ما يخون المنشد الحفظ أو أن تكون الرواية التى نقلت إليه غير مضبوطة الروى، فيتحكم فيها ويطوعها للوزن بنبرات صوته، وهذا الذى دعانا إلى الاحتفال بالاستماع الشخصى. وتصاحبه فى الإنشاد آلة موسيقية سنصفها بعد، وهى تتسم بخصيصة على جانب كبير من الأهمية، وهى قربها العجيب من الصوت البشرى فتبرز النغم وتقسمه وتضبطه وتساير الوزن والإنشاد معاً. وضاعف على إبراز هذه الناحية وتقويتها ما دخل على قوام السيرة نفسها من تعديل جعل كثيرين من أبطالها المعدودين يتنكرون فى زى المنشدين المتجولين. وأبرز مثل لهذا ما قام به أبو زيد وأصحابه الثلاثة فى الريادة الثانية، تتصل بالسرد القصصى، فقد دفع ظهور هذا المنشد المحترف إلى استقرار السيرة على صورة معينة واضحة القسمات مرتبة الأجزاء فى سياق متتابع، كما دفع على العناية بتصفية المشاهد وتركيزها وعدم التداخل المعقد فيها، لأن حاسة السمع ليست كالبصر فى القدرة على

(١) Mackail، المصدر السابق، ص ١٢٣ .

الإحساس المركب من أشياء مختلفة فى آن واحد، إلى اصطناع التكرار والاسترجاع فى الشعر للتذكير والتنبيه، وهى التى حددت للنشر وظيفته الثانوية التى يقوم بها فى تنظيم دخول الأشخاص إلى المشاهد وخروجهم منها إلى بيان نقلتها ووصفها. الثالثة، يمكن أن تعد دراسية لأن المنشد يجنح فى كثير من الأحيان إلى التنويع فى نبرات صوته رفعًا وخفضًا بحيث تلائم مواقف الحماسة والأمر والنهى من ناحية، والغزل والتآمر والكيد من ناحية أخرى، كما يحاول أن يحاكى مختلف اللهجات فيرسل القول على لسان الزناتية بصورة تختلف عن صورتها عند الهلالية، وعند أولئك وهؤلاء بلغة تباين لغة اليهود والروم والعجم والسودان، ويقلد الأمراء والخدم والرجال والنساء، ثم إنه فوق هذا كله يصطنع الإشارة بوجهة قبضًا وبسطًا، عبوسًا وابتسامًا، ويستّعين بحركات يديه تاركًا الإنشاد الغنائى إلى ما يقرب من التمثيل. وهو وإن لم يتخذ زيًا معينًا إلا أنه يرغب دائمًا عن الزى الأفرنجى الحديث لشعوره بمجافاته لجو السيرة العام، ويشترك معه فى استحداث التأثير اثنان أو ثلاثة وهم ينشدون معه أحيانًا أو يرددون بعض ما ينشد ولكنهم فى الواقع يقومون بعمل آخر غير عمل المنشدين المساعدين أو الجوقة chorus تجعلهم أدنى إلى الأدوات المسرحية، فإن المنشد يحمل سيفًا من الخشب فى مواقف الفروسية والحرب، وهو يشير به إلى هؤلاء المساعدين تخييلاً للناس أنهم عدوه، وما إن يصوبه إلى أحدهم حتى يترنح أو يميل. ولم أسمع أن هذا العمل الدرامى الخارجى موجود على هذا الوجه عند "المحدثين" فى سيرة الظاهر بيبرس ولا يتجاوز من يعاون المحدث شخصًا واحدًا. وعدد المنشدين آخذ فى النقصان. وقد روى لنا منشدنا أن فى القاهرة الآن حوالى مائة منشد فيهم من يتخصص فى سيرة بنى هلال أو أبى زيد كما نعرف على التخصيص، وفيهم من يؤثر عنترة والزير سالم وهم فى الريف أكثر منهم فى المدن وفى الإسكندرية أروج منهم فى القاهرة.

ولم يتغير الحال عمًا شاهده المستشرق الإنجليزى إدوارد لين Lane منذ أكثر من ثمانين سنة فلا يزال المنشد يتخذ مكانه على منصة ثابتة أو متنقلة بحيث يشرف على

مستمعيه. ويكون ذلك فى الندوات الليلية المعروفة "بالقهاوى" أو فى المواسم كالموالد والأعياد أو فى الحقول كالأفراح، وسنصف هذا الجمع من الناحية النفسية فى باب مقبل، وهو يتفق مع صاحب القهوة على أجر معلوم، وهذا الأجر زهيد فى العادة لأن المتعاقدين عرفًا يدركان أن من تقاليد الاستماع أن يدفع القادرون "نقطة" للمنشد تظاهرًا أو إعجابًا بيد أن لين Lane يذكر أن المنشد يستعين بمساعد واحد(١) لا غير، وقد سمعت أنهم يبلغون الآن الثلاثة، كما أنه يختلف معنا فى الآلة الموسيقية المصاحبة للإنشاد. ولعل هذا الخلاف يدل على تطور أصاب السيرة والإنشاد وإن يكن خارجيًا، وقلما يستعين المنشد بكتاب مخطوط أو مطبوع فى الحفظ أو الأداء، والمعالم الأساسية للسيرة بصورتها الأخيرة لا يصيبها التغيير إلا لمامًا، فإن كثيرين من المستمعين يحفظونها بدورهم، وهم على استعداد دائمًا أبدًا لمراجعة المنشد إذا أخطأ أو انحرف وبخاصة فى الحواضر. ولكن المنشدين فى الريف لا يحترمون نصوصها كل هذا الاحترام ولا بأس عليهم من إقحام بعض الأغانى الشعبية كالمواليا فى تضاعيفها أو إغفال بعض أجزائها.

وليس الخلاف بين الذى استمعنا إليه بآذاننا ورأيناه بأعيننا، وبين ما قرأناه عن لين Lane فى اسم الآلة الموسيقية، لأننا نتفق معه فى أنها "الرباب أو الربابة" ولكن الخلاف فى إطلاق هذا الاسم، فهو يسمى الرباب المعروف فى بيئتنا المصرية الآن بـ "الكمنجة" والرباب عنده آله موسيقية أخرى تعرف عند أهل الصناعة الآن بـ "القدح" وينص على أنها "رباب الشاعر" أو "رباب" أبى زيد(٢) وهى عبارة عن آلة واحدة الوتر يبلغ طولها تسعين سنتيمترًا تقريبًا وجسمها على هيئة شبه المنحرف وهو

---

(١) إدوارد لين Lane، المصدر المذكور، ص ١٠٤ .

(١) المصدر المذكور، ص ٧٠، ٧١ .

من الخشب من غير قاع ووجهها مغطى بقطعة من الجلد وتستند إلى ركازة من الحديد. ويتألف الوتر من شعر الخيل وكل ما عدا هذا يشبه ما نعرفه الآن بـ "الربابة".

وهذه الربابة عبارة عن آلة موسيقية ثنائية الوتر يتفاوت طولها بين ستين ومائة سنتيمتر وصندوقها الصوتى جوزة فارغة ما يقرب من ربع حجمها وقام الخراط بتسويتها وتزيينها بالثقوب والحلى وهى مغطاة "برقمة" من جلد السمك (البياض) واسمه العلمى (Silueus) تلتصق أو بها بواسطة الغراء ويوضع عليها قطعة من الفلينى أو ما يشبهها تسمى "الغزال" ويركب على هذه الجوزة ساعد من الخشب أو الخيزران وقد يكون من الأبنوس المطعم بالعاج وهو أسطوانى الشكل كالقضيب. وينتهى الساعد بـ "معوال" من الحديد يثبته فى الجوزة. وفى أعلى هذا الساعد "ملوتان" والجمع (ملاوى) أى مفتاحان. وقد تلبس رأسه بقطعة من العاج. ولهذه الربابة وتران مشدودان كل منهما ستون من شعرات الخيل ويجدل كل منهما عند رأس الساعد بحبل رفيع حتى يستطيع شدهما على الملويتين ويتصلان بحلقة من الحديد عند المعوال أسفل الجوزة وفى حوالى نصف الساعد تؤخذ "عصابة" من الجلد على الشعر. وهذان الوتران أحدهما "دوكاه" والآخر "تواه" ويكون التصرف فى الأنغام بتقطيع الوترين على الساعد بواسطة الأصابع.

ويتناسب طول القوس مع طول الربابة وهو عبارة عن عصا من خشب الشوم أو الخيزران ويعدها الخراط ويثقبها من ناحيتيها ويدخل الشعر من أحد الثقبين بعد أن يعقد وبالقرب من نهايته ويمرر بجلبة معدنية ويحبك آخره فيه بخيط ويوصل بين هذه الجلبة وجلبة أخرى مثبتة فى الثقب الآخر من القوس بقطعة من الجلد طولها حوالى ثمانى سنتيمترات وذلك لشد الشعر أو إرخائه.

وقد رأينا أن نثبت صورتين فوتوغرافيتين لإيضاح هذه الآلة بأقسامها وكيفية استعمال المنشد لها.

ولا تدل هذه المغايرة بين ما رأيناه وبين ما رآه Lane على خطأ هنا وهناك وإنما يدل على أن شيئًا من التجديد قد دخل فى صناعة المنشد جعله يتحول من "القدح" إلى "الكمنجة القديمة" وظل الاصطلاح فى الحالين واحداً وهو الربابة لدلالتها على أمثال هذه السيرة الشعبية ولعلها أقوى دلالة على سيرة بنى هلال لأن أبا زيد يرسم كثيراً فى صورة المنشد كما قدمنا وهذا التجديد نفسه هو الذى ضاعف من عدد المساعدين وأضاف بعض الوسائل الخارجية. وقد لمسنا تجديداً آخر فى الأنغام، فإن المنشد اليوم كثيراً ما يعدل عن اللحن القديم إلى لحن جديد (كما يتضح ذلك من النوتات الموسيقية التى أثبتناها)، وليس هذا التجديد بالأمر الغريب لأن بعض المنشدين قد تجرأ وتحول إلى "الكمنجة الحديثة" وفيهم من يستعمل آلات موسيقية متنوعة. ولم يشمل هذا التجديد موضوع السيرة ولا أسلوب الإنشاد، كما أنه لم ينل من التقاليد التى مكن لها التكرار فى الاستهلال والختام شعراً وموسيقى. وفيما طرأ على النثر من عبارات يتضح فيها توجيه الخطاب إلى مستمعين. وليس شك فى أن هذا الجانب أوضح فى سيرة الظاهر بيبرس التى تقوم بالنثر، وقد فصلناه هناك ولا محل لتكراره هنا(١) .

ومن العسير علينا والحالة هذه أن نقول إن السيرة الهلالية ملحمة "Epic" لأنها تقول بالشعر وتتحدث عن الحرب والبطولة وأنها صدى لحياة فاعلية وأنها تثير فى المتذوقين من المشاعر ما نجد له ضريبًا فى الملاحم المشهودة، ذلك لأن الطابع الغنائى يزحمها فى كل ناحية ويكاد لا يخلو موضع من هذه السيرة دون أن نجد فيه شعوراً ذاتيًا وإن صدرت بأكملها عن قوم أو قبيل. وما نستطيع كذلك أن نحكم عليها بالغنائية الخالصة وهى فى موضعها العام وفى طريقة سردها تتخذ مظهراً منافيًا للغنائية، وعلى الرغم من ظهور العنصر الدرامى فيها، فإن بدائيته وسذاجته ووقوفه فى التطوّر عند

(١) المصدر المذكور، ص ١٥١ .

حالة جنينية يباعد بيننا وبين أن نسلكها فى هذا الضرب من الفن القولى ومن الكلم المأثور فى الفنون الجميلة أنك لا يمكن أن تحصل على تعريف جامع مانع تطبقه على أثر من الآثار الجديرة بهذا الاسم، وليس فى وسع ناقد أن يقول من أى صنف هذا الأثر وقصاراه أن يفطن إلى البواعث التى أوجدته فنًا سويًا.

وخير لنا أن نختم هذا الباب بكلمة مكايل Mackail[1] فى هذه السيرة أن رؤية الشعر عند إبداعه أمر نادر وعجيب، ولكننا نستمع هنا بمغنم بديع لا مثيل له. فها نحن أولاء نرى فصيلة شعرية بأسرها (يقصد سيرة بنى هلال) إبان تكوينها. ونتذوق مثالاً من أنبل مثلها (يقصد القطعة التى استشهد بها وترجمها ولفرد بلنت)، بل لعله أنبلها جميعًا، وهو يعرض علينا فى براعة لا يقطع أرسطو فى كتابه "الشعر" برفضه أو إنكاره ولنقلب بعد ذلك صفحة أخرى فى دراسة هذا الأثر الفنى بعد أن تبلور، وتفاعله مع الذين يعيشون فيه ثم مع الذين يتذوقونه ويستمعون إليه.

---

(١) كاتب هذه السطور، سيرة الظاهر بيبرس، الفصل المرسوم "فن السيرة".

الباب الرابع

السيرة بين الواقع والخيال

من الثابت أن شوارد السيرة الهلالية كانت تذاع فى الناس على أنها من الحقائق الواقعية لا يشك فيها قائلها أو متلقيها، وهى من هذه الناحية لا يمكن أن تكون أسطورة من أساطير الأولين، ذلك لأن الأسطورة إذا حددناها جعلناها ترجمة للكلمة الأوروبية myth فإنها تعنى رواية أفعال إله أو شبه إله باصطلاح الفكر البدائى، كما أنها محاولة لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعى بذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها[1] . وليس فى سيرة بنى هلال آلهة أو أشباه آلهة، لا لأنها صدرت عن العقلية العربية المجردة فحسب، ولا لأنها نشأت فى بيئة عرفت التوحيد، ولكن لأنها كانت تسرد حوادث أناس ثبت لنا من الدراسة التاريخية أنه كان لهم كلهم أو جلهم وجود واقعى، وقد عرضتهم فى حالتهم الإنسانية، فلم ترفعهم عن طبائعهم ولم تسلكهم فى الكائنات الخرافية ولم تسبغ عليهم من خوارق الصفات ما يتنافى مع الإرادة البشرية، وسنرى عندما نعرض بمشخصاتهم أن التجسم لم يضف إليهم صفة لم تكن موجودة فى محيطهم الاجتماعى، وهى وإن تعرضت لنظام اجتماعى أو عرف متبع أو بيئة مشخصة بالتجريح أو المدح، فلم يكن ذلك هو المقصود منها، وإنما جاء عرضًا واتفاقًا وربما احتفل العالم بالأساطير بمثل هذه العوارض واستطاع أن يردها

---

(١) لويس سبنسر Jntroduction to bythology: lewis spenesr، ص ١١، ١٢ لندن ١٩٣٩ .

إلى أصولها فى عقائد أجيال أو بيئات قديمة أو متوغلة فى القدم. وليس هذا ما نقصد إليه، وحسبنا أن نقول، ونحن بصدد الحديث عن صلة السيرة بالواقع التاريخى، إنها رواية شعبية غير ذات طابع أسطورى أصيل. وما يستطيع أحد أن يثبت فى يسر أنها نشأت عن أسطورة، وأن السمة الواقعية التى نراها عليها إنما تدل على تطورها بتطور العقلية التى تتناقلها، لأن هذه الواقعية صفة ملازمة لها، ولدت معها ولم تفارقها فى جميع الأطوار التى مرت بها.

ومن الواجب أن نوازن بين سيرة بنى هلال وبين ما أثر عن "أيام العرب" المضرية، فنحن نعلم أن كل قبيلة كان لها تراث أدبى يعلو فى كثير من الأحيان على مستوى الإدراك العام للقبيلة ولا يوجه إليه من أفرادها أو أجيالها نقد أو تجريح، بيد أن هذا التسامى لا يحملها أسطورية أو خرافية وإن شابتها المبالغة والتهويل. ومحور هذا التراث التاريخى هو الفكرة التى يدور عليها النظام القبلى القائم على الأنساب. والقالب الذى صب فيه هذا التراث من الأهمية بمكان فى موضوعنا. فهو يشمل معظم الأيام التى خاضتها القبيلة فى محاربة عدوها. وقد رأينا أن الرواية كانت تعتمد على الشعر والنثر معًا، ولم يكن التناسب بين هذين الضربين من التعبير بمقدار واحد. فكثير لما نرى مقطوعة شعرية مقحمة فى رواية نثرية، أو نرى الرواية تقوم بالشعر ويحدد النثر تفسيراً له. ومهما يكن من شىء فقد كان هذا الشعر كما بينا فى الباب الرابع من الكتاب الأول هو الحفيظ على تراث القبيلة، فإذا انفرط الشعر أو ضاع بالنسيان، انمحت الرواية النثرية معه. وتظل حلقات الرواية ما ظلت القبيلة، فتعوضها عما ضاع من تراثها، وطبيعى أن هذه الروايات التى يمكن أن تسمى تاريخية، كانت مصطبغة بصبغة التحيز، لأنها صدرت عن وحدة اجتماعية خاصة فى علاقاتها بالوحدات المماثلة لها، فهى تخضع لأهوائها فى انتخاب حوادث وإسقاط غيرها وتجسيم وقائع وتهويل أخرى ما ولم تكن تهتم بترتيبها على سياق زمنى متتابع، وإنما كانت تحتفل بها من حيث اتصالها بحياتها ومن حيث أهميتها فى وجودها، ومن حيث قيمتها فى إبراز

فضائلها التى ترفعها فى المحيط القبلى العام، وليس يستطاع تبيان أزمنة حدوثها على التحقيق ولكنها مع هذا كله تدور فى فلك من الحقيقة والصواب بالنسبة إلى أصحابها. وتشبه السيرة الهلالية القيسية المضرية تلك الأيام من حيث القالب ومن حيث الوظيفة، فقد كانوا قبيلاً أو مجموعًا من القبائل انتظمهم حلف عام دعا إليه باعث حيوى ليس إلى مدافعته من سبيل. وانضم تراث كل قسم إلى سائرها وتألف من المجموع، التراث العام الذى تتدرج فيه علاقات بعضهم ببعض، وعلاقاتهم جميعًا بعدو مشترك، وأكثر هذه وتلك ثارات وحروب. والقالب الذى يضم هذا التراث العام هو بعينه قالب الأيام بتوزع الرواية التاريخية فيه، الشعر والنثر، والعناية الجماعية منصرفة بكل قواها عن غير وعى منها، إلى المحافظة على ذاتها العامة، فهى تحتفل بأيام دون أيام، وتفضل مشاهد على مشاهد، وتبالغ فى رواية وتسقط أو تهون من رواية أخرى. والسياق الزمنى قليل الأهمية بالنسبة إلى الكيان الجماعى. بيد أن هناك مغايرة ملحوظة بين أيام العرب والسيرة الهلالية، فالتناسب بين الشعر والنثر فى الأولى ضعيف أو معدوم، كل منهما يمكن أن يحل مكان الآخر. أما فى الثانية فالتناسب بين هذين الضربين من التعبير قائم محدد بحيث لا يمكن أن يتحيف أحدهما الآخر. وقد رأينا أن الشعر فيها هو الأصل والنثر تابع له، كما أن الوظيفة قد تعدلت فلم يعد التراث يقوم بما كان يقوم به فى حياة القبيلة، وإنما أصبح يقوم بوظيفة أخرى ذات طابع آخر، سنتحدث عنه بعد.

ولا مجال للتساؤل بعد هذا عن سيرة بنى هلال وصلتها بالتاريخ فنحن نعدها وثيقة تاريخية لا تقل فى الأهمية عن الروايات المدونة فى أمهات الكتب، وليس يضيرها تنقلها بالرواية الشفوية، فقد كانت الأولى كذلك. ولا ينقص من قدرها إلا انعدام الإسناد الذى يتبع الرواة جيلاً بعد جيل، فإن الشك فى هذه الأسانيد لا يجعلها المعتمد وحدها دون دراسة الرواية نفسها.

وإذا كان المؤرخون يعدون هوميروس[1] من وثائقهم الخطيرة التى تجلو لهم حياة اليونان فى ماضيها القديم، فإن سيرة بنى هلال لا تقل عن ذلك خطراً فى إماطة اللثام عن حياة القوم الذين صدرت عنهم، عرباً كانوا أو غير عرب، ذلك لأن الإلياذة والسيرة يجنحان إلى التخصيص فى إيراد الوقائع والأخبار، وهما بهذه الخصلة يفضلان التاريخ سواء احتفل بمجرد السرد والإخبار، أو اهتم بتتبُّع العدل واستنباط الأحكام. ولا خلاف فى أن حياة هؤلاء المنشئين للسيرة والمتذوقين لها على السواء لم تكن مجردة، بل كانت حية ملموسة، وهذه التفصيلات التى يرويها بعض طلاب التاريخ هى مادتها الإنسانية. واتخاذ سيرة بنى هلال أسلوب الحديث الشخصى المباشر ومنهج التراجم الفردية، أبعدها عن التعميم الملازم للتاريخ وجعلها أدق منه لأنها إنما تعرض صورة نابضة بالحياة جياشة بالمشاعر الإنسانية. ونحن لم نعتمد عليهما فى دراساتنا التاريخية فى الكتاب الأول لنستطيع أن نوازن بين الصورة المستخلصة من الأخبار التاريخية، والصورة المستخلصة من هذه الروايات الأدبية.

ومن العجيب أن سيرة بنى هلال التى لم تتحدث إلا عن نفسها، وإذا ذكرت غيرها فلمجرد الإبانة عن علاقته بها، كانت صادقة فى رسم الإطار العام للعالم الإسلامى الذى اضطربت فيه. وهو العالم الذى شهد مجالات نشاطها منذ القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) والذى احتفظ بصورته الخاصة على الرغم من التغيرات السياسية التى تعرض لها، والتى لم تنل منه غير السطح، أما ما وراء ذلك فظل على حاله بمشخصاته الثابتة.

ولم ترسم السيرة حدود هذا العالم كما تعود أصحاب التاريخ إحاطته بالمواضع المعروفة فى القانون الدولى الإسلامى بـ "دار الحرب" وإنما إحاطته بالأعداء أنفسهم ولم تقسم هذا العالم على أساس الدين وإنما على أساس القومية الملوثة بالدين.

---

(١) george macaulay trevelyan: uni history، ج١، ص ١٣ب.

فسلكت العجم مع المغول مع الروم فى صعيد واحد وجعلتهم جميعًا من غير المسلمين الذين يحل قتالهم واستياق أموالهم، بل إنها أضافت إليهم عنصراً من أصل عربى. ولم تستهن بهم أو بقوتهم، بل اعترفت بشجاعتهم ورسمتهم متوغلين فى العالم الإسلامى قرارهم الحلة والكوفة، وجعلتهم يتغلبون على الهلالية أكثر من مرة ويأسرون المارية ابنة قاضيهم بدير بن فايد. ولكى تظهر المباينة بين هذا المجتمع والمجتمع العربى المسلم جعلت الأولين يحللون الخمر ويحتسونها ويتوسلون بها إلى قضاء مآربهم المنافية للأخلاق العامة.

وأبرزت السيرة الهلالية فى هذا الإطار علاقة اليهود بالمسلمين فذكرت أنهم كانوا يعيشون فيه أحراراً لا يلقون كيداً أو اضطهاداً وأنهم كانوا يشتغلون بالتجارة والصيرفة كعهدهم فى كل أمة أو جيل وأن حرصهم على المال لا يعدله حرص، ولكنها زادت على ذلك بأن اليهودى النابه قد يصبح أميراً ذا شأن فى العالم الإسلامى ولعلها جنحت إلى هذا لتبين بعض الخصائص القومية فى موضع بذاته. فذهبت إلى أن حلب كان يغلب عليها يهودى اسمه برجيس أو برديس، كما بينا فى الباب الأول من هذا الكتاب، ولم تورد له عصبية يهودية تؤيده فى إمارته. كما أنها لم تفرق اليهود والروم فى المشخصات العامة فرسمت شكاة التجار فى حلب إلى صاحب قبرص الذى بادر إلى نجدتهم واشتبك من أجل ذلك مع الهلالية وهم بين حلب وحماة. وأغفلت النصارى المقيمين فى العالم الإسلامى، فكانت مناقضة بذلك لسيرة الظاهر بيبرس التى جعلت هؤلاء النصارى هم الطابور الخامس المستعد دائمًا أبداً للقضاء على المسلمين. ولعل الجمع الهلالى لم يستطع التفريق بين المسلمين والنصارى الذين لا يختلفون زياً وسحنة، لأنه لم يكن صاحب استقرار يدفعه إلى اختيار الحياة الاجتماعية للمواضع التى يلم بها فى أناة ودقة وتفصيل.

والمتأمل فى هذا الإطار لا يهتدى مهما أمعن النظر إلى حكومة مركزية تمد سلطانها عليه وتجمع المتفرق من أعماله وأمصاره. والواقع أن العالم الإسلامى كان

منذ ذلك الحين منقسماً على نفسه قد استطاعت قومياته المختلفة أن ترفع رأسها وأن تستقل بأمورها، وأن تحاول ما أمكنها التغلب على غيرها، وأصبح رئيس كل جماعة هو المتصرف فيها، وكادت تقتصر كل مدينة على شئونها لا تتعداها وكأنها دولة مستقلة بذاتها. وبديهى أن هذه الظاهرة كانت أوضح للهلالية منها لغيرهم فلم يحسوا بحكومة مركزية ولو وجدت لكان لها صدى فى حوادثهم. وكان كل الذى يحسونه حكومة المدينة أو الإقليم الذى يمرون به، ومن ثم تصوروا العالم الذى تحركوا فيه على أنه مجموعة من المدن المستقلة والإمارات المنفصل بعضها عن بعض، يقوم عليها أمراء من أهلها أو غيرهم على كل منها رئيس يعاونه وزراء، يدعم سلطانه جيش خاص به.

والذى يدعو إلى الدهشة أن الذاكرة الهلالية وبعدها الذاكرة الشعبية المصرية استطاعت الاحتفاظ بمثل خبر دبيس بن مزيد أمير الحلة المزيدية والملقب بملك العرب الذى ذكره الحريرى فى إحدى مقاماته(١) والذى لقى مصرعه فى أوائل القرن السادس الهجرى (عام ٥٢٩هـ)(٢) بعد أن استولى على كثير من مدن العراق أيام الخليفة المسترشد العباسى. ولكنها سكتت عن الخلافة العبيدية الفاطمية التى امتد ملكها من المحيط الأطلسى إلى الحجاز والشام والتى كان بينها وبين الهلالية وقائع وأحداث أثرت فى مصير الفريقين، والتى غلبت على ديار مصر وتحولت إليها وأضافت إلى مجتمعها كثيراً من الشعائر لا تزال مرعية فيها إلى الآن. ونحن نتساءل أكان هذا الصمت عن نسيان اقتضته حياة السيرة الطويلة وكثرة تنقلها بين مختلف البيئات، أم كان عن إسقاط متعمَّد لفترة لا يحب القائلون أو الرواة ذكرها أو تكرارها؟.. لم نصل بعد إلى قرينة تؤيد هذا الرأى أو ذاك.

---

(١) انظر المقامة التاسعة والثلاثين.

(٢) ابن خلكان. وفيات الأعيان، القاهرة، ج١، ص٢٢٣ .

وإذا تركنا الإطار إلى المضمون الحقيقي للصورة وركزنا عليه انتباهنا فإننا نستطيع أن نتبين روح الجمع الهلالي التي تسيطر على كل شيء فيه. وعلى الرغم من أن سيرة بني هلال تقص آثار ذوات معينين، إلا أن ذلك لا يمنعها من تصوير الجمع وقد ساعدها على المزاوجة بين الأحدية والجمعية، إذا صح هذا التعبير، إن القبيلة أسرة مكبرة تعرف بأبيها الذي يقوم فيها بأهم وظيفة حيوية بالنسبة لها ألا وهي الحماية. وما هذه الأسماء المشهورة إلا أجيال تتزعم الوحدات الجماعية تزعُّم الأب لأسرته كذلك كان سرحان ورزق وغانم، وكذلك كان أيضًا حسن وأبو زيد ودياب، حتى إذا انصرمت الأجيال الكبيرة حل محلها جيل أصغر كبريقع ورزق ونصر، قام في مقام آبائه في التكفُّل بالمصالح العامة، ونسبة جميع الأعمال للأمير ليست كنسبتها لقائد الجيش أو رئيس الدولة. وشخصية كل أمير من هؤلاء الأمراء شخصية حقيقية لا معنوية مهما اتسع الجمع الذي يشرف عليه. ومن هذه الأبوية (البطرقية) استمد هؤلاء الأمراء سلطانهم فأصبحت كلماتهم هي القانون، وربما كانت أقوى منه في تسليم الجمع بها وطاعتهم لها وعدم التمرد عليها، بل إن عواطفهم لتترجم عن عواطف الجمع قبضًا وانبساطًا ولا محل إذن لمثل ما قاله بل Bel من أن هؤلاء الأمراء شخصيات ثانوية في المجتمع البدوي(١) .

وكانت المرأة في هذا المجتمع الهلالي ذات أثر بارز، فقد كانت سافرة غير متحجبة وكثيراً ما صورت الفتيات الهلاليات وهن في رياضتهن وسمرهن وكن يستمتعن بقسط لا بأس به من الحرية بعكس ما أثر عن المرأة في البيئات الإسلامية المتحضرة ولكن يبرزن غير محتشمات في بعض الأحايين.

وكان لهن تأثير في آبائهن يدفعنهم إلى القيام بعمل أو الإحجام عن غيره، ولا يؤثر عنهم حب تستنكره الجماعة لأن ما يصيبهن من سوء القالة يصيب الجماعة التي

(١) La Djazya، ص ٣٥ .

ينتسبن إليها. وكانت الزوجة أبرز من الفتاة فى هذا المجتمع وأظهر وأشد تأثيراً فى الحوادث والرجال وأصرح فى التعبير عن عواطفها الخاصة نحو زوجها لأن الجماعة الهلالية تبيح ذلك وتشجع عليه. وإذا عرفت إحدى النساء بقوة الشخصية أو القدرة على التأثير وسع لها فى مكان الصدارة تشارك فى القيادة وتشير فى حل المعضلات وتستغل أنوثتها بقدر للظفر لجماعتها، ولكن هذا الجمع الذى سكت عن الحب بين فتيانه وفتياته، لما قد يكون له من صدى في سمعة القبيلة لم ير بأساً من الاحتفال به خارج هذا المجتمع والعمل على تشجيعه حتى ينتهى إلى نتيجته المسايرة للمثل الأخلاقى وهى الزواج. من ذلك ما فعله أبو زيد ورفقاؤه الثلاثة بمساعدة "مغامس" فى الحصول على ابنة عمه التى كان يحبها قبل أن يبلغوا مصر فى ريادتهم الطريق إلى المغرب. ومما يدل على اعتزاز الجماعة الهلالية بنفسها ما ذكرته السيرة من أن "سعدى" ابنة خليفة الزناتي قد شغفت بمرعى حباً ولكنه لم يبادلها مثله، ورسمت الحب من جانب طرف واحد وجعلت الفتاة تقوم بالجانب الإيجابى فيه دون الفتى لا لشىء إلا لأنه هلالى وهى زناتية. وكان الرجل يبنى بأكثر من زوجة إلا أن واحدة منهن هى المخصوصة دائماً بالحظوة لإنجاب البنين، ولكن هذا كله لا يحول بيننا ونحن نتابع هذه الصورة من إدراك أن الرجل فى المجتمع الهلالى هو القوام على المرأة المتكفل بجميع مصالحها، وأن مكانها عند الهجرة والحرب - إلا النابهة منهن - فى المؤخرة مع العجزة والجهال والمال.

وسيرة بنى هلال أوضح من التاريخ فى تصوير الهجرة الجماعية عند الهلالية وإضرابهم. فلم تتردد مرة واحدة فى القول بأن الباعث عليها إنما هو القحط ولا شىء غيره. فقد اجتاح بلاد السرو عادة جدب ما حلَّ، أكره بنى جابر جميعاً على النقلة إلى نجد والإقامة مع بنى جبير، ثم دخلت نجد بدورها فى سنين عجاف أتت على الأخضر واليابس، فلم تر العشائر بدأ من الرحلة الإجبارية إلى الغرب، وتصويرها لوطأة هذه النازلة العامة لا يمكن أن يبلغه التاريخ بحال من الأحوال. انظر إليها وهى تعرض

نجوع مختلف البطون وكيف مرت يد الجفاف على معالم الحياة فحولتها إلى جماد لا غناء فيه.. وكيف فزع الناس إلى أشياخهم وكيف كان الهلالى يبادر إلى بيع فلذات أكباده، لا ليطعم هو وزوجته ولكن ليطعم ضيفانه.. وليس لهذه السيرة الهلالية نظير فى تفصيل الأهمية لمثل هذه الرحلة الجماعية، فهى تبدأ بطبول الإمارة تعلن باصطلاحات معينة دقات الرحيل فتجاوبها طبول النجوع فى منازل الأعراب جميعًا، وما هى إلا لحظة حتى تقوض البيوت ويجمع المتاع وتحشر الأنعام ويرتب الركب ويتخذ كل امرئ مكانه المقدور فيه بلا خلاف أو تزاحم، وهذا الاستعداد الجماعى يشبه الحركات العامة فى الجيوش النظامية. بيد أنه لا يضبط بواسطة الأوامر الصارمة فى الحياة العسكرية ولكنه يضبط بمقتضى تقاليد عرفية استقرت فى نفس الجماعة منذ أمد بعيد جدًا، وقامت منها مقام الغرائز من الكائن الحى.

وتحدث التاريخ – كما رأينا – عن حروب الهلالية مع الدولة الفاطمية حينًا والدولة الصنهاجية حينًا آخر. ولكنه كان يعرض الوقائع من وجهة نظر هذه الدول النظامية ولا يرى فيها إلا أنها غارات مخربة تقوض أركان العمران وتقضى على مقومات الحضارة وتأتى على الأخضر واليابس وهى إذا شبهت بشىء، فإنما تشبه بغارات الجراد وما إليه من النوازل الطبيعية. ولكن السيرة تصور هذه المعارك من وجهة نظر أخرى مغايرة لهذه، فتعرضها حروبًا نظامية كحروب الجيوش وإن اشترك فيها أفراد القبيلة جميعًا. وهى تبدأ الصورة بما يسمى فى العرف الحديث بالتعبئة النفسية التى ينبغى أن تسبق التعبئة المادية، فتسرف فى وصف الجدب لتستطيع أن تزحزح النفوس عن التربة التى أحبوا، وتدفع بالعيون من خيرة أبنائها إلى الغاية التى تستهدف الجماعة لها، ترود الطريق وتكشف عن المنافذ وتختبر المصالح وتتعرف إلى قوات العدو. ولا تكتفى بهذا بل توقع فتيان القبيلة الأوائل فى أسر ذلك العدو خلقًا للذريعة التى تبرز قتاله فى نظر أنفسهم وفى نظر الناس. ولا يختلف التحرك من موضع إلى موضع فى غزوتهم الكبرى عما تعودوا فى الهجرة الجماعية، فكل شىء يتم طبقًا للمقرر الثابت فى العرف

الجماعي وتسير هذه الكتائب وفقًا للخطط التى يرسمها أمراء القبيلة. ولا تعتمد المعارك على كثرة الجماعة ولا على الشجاعة وحدها، وإنما تعتمد كذلك على عنصرين آخرين هما إعمال الحيلة والطابور الخامس. فما من معركة تخلو من خدعة حربية. مثال ذلك ما توسل به أبو زيد قبيل التقاء الهلالية بخليفة الزناتى تهويلاً لقوتهم وإضعافًا للروح المعنوية عند عدوهم، فقد أرسل المنادى ينادى ".. كل من كان عنده ناقة والدة يبعد ابنها عنها أو فرس والدة يبعد ابنها عنها وكل من كان عنده حصان طلوق يجيبه عند فرس شايع ويلحقونا على عين الخطيرى. وتخيَّل العرب كلهم يدقوا طبولهم فى نزولهم على العين، فيسمع الزناتى حنين المهارى وصهيل الخيل وحس الطبول فينكسر قلبه قبل ما يجى لنا الحرب[١] ..." وهو شبيه بما تصطنعه الجيوش الحديثة وقد فعل مثله المارشال اللنبى فى حملته الفلسطينية المشهورة فى الحرب العالمية الأولى[٢]، كما كانت الجماعة تصطنع نساءها وفتياتها الحسان الأنيقات للتجسُّس والتحايل وأعمال الطابور الخامس كما فعلت الجازية ورفيقاتها فى التسرب إلى مدينة تونس وتلجأ إلى مثله الدولة المحاربة فى أيامنا هذه. أما الطابور الخامس فهو على ثلاثة أنواع. إما أن يكون من أصل عربى فتتحرك نفسه لمساعدة الهلالية لما بينه وبينهم من آصرة القربى وإن كانوا يهاجمون دولته – ونحن نستعمل لفظة دولة هنا فى كثير من التجاوز كالنعمان أحد الملوك السبعة الذين أسروا مارية ابنة القاضى بدير بن فايد ومثل مى جارية سعدى ابنة خليفة الزناتى ذات التأثير فى مولاتها وفى حوادث تونس عند الريادة والتغريبة معًا. فقد كانت من أصل هلالى على التخصيص، وإما أن يكون بينه وبين أحد أمراء الهلالية حب أو تواد يدفعه لنصرتهم ولو كان ذلك على حساب قومه وأبرز مثل

(١) الدكتور فؤاد حسانين على، قصصنا الشعبى، ص ٦٨ .

(٢) Cal A, P, Wavell (المارسال)، الحملات الحربية بفلسطين، لندن، ص ١٨٨ .

لهذا سعدى ابنة صاحب تونس التى دفعها اتصالها بمرعى إلى الحيلولة بين أبيها وبين إعدام أسراه الذين ثبت تجسسهم عليه وعلى بلاده، والتى مهدت للهلالية فيما بعد التغلب على أبيها ومملكته، وإما أن يكون ممن تأثروا بالدعاوة الهلالية فتحول إلى نصرتهم واندمج فيهم حتى أصبح وكأنه منهم، مثال ذلك عامر الخفاجى الذى أصبح بفعل الاستهواء هلالياً فترك وطنه وأصر على صحبتهم وأبلى معهم البلاء الحسن حتى قضى نحبه وهو ينافح عنهم. وكان الهلالية كما تصورهم سيرتهم على علم بالفن العسكرى فى أيامهم. فقد كانوا يقعون على موارد المياه ليمنعوا عنها عدوهم. وكانوا يقطعون الطريق عليه ويضربون الحصار الاقتصادى والعسكرى على مدنه وإماراته ويفصلون بين المزارع والحواضر ليحرموه من الطعام، إلى بصرهم بتنظيم الكتائب وتوزيعها، من ذلك ما ذكر فى الطريقة التى غلب بها الهلالية الغضبان ملك التركمان قبل أن يبلغوا بلاد الشام فى تغريبتهم. فإن أبا زيد تشاور مع أمراء الهلالية وكانوا يقومون منه مقام أركان الحرب من القائد فاستقر رأى الجميع على تقسيم المقاتلة أربعة أقسام تتوزعها أربعة مواضع وأن تهجم هذه الأقسام فى اللحظة المعينة هجمتها الجماعية حتى تم لهم النصر عليه، وكان أكفأ منهم شجاعة وعدداً. ولكن السيرة أفادت من التقاليد القبيلية القديمة، وأبرزت فى هذه الصورة لوناً آخر هو تجسيم الحروب القومية بالمبارزة بين الأمراء والقادة فإذا غلب رأس العدو فإن جنده يولون الأدبار والهلالية فى أعقابهم يعملون السيوف فى رقابهم.

وسيرة بنى هلال زاخرة بالحركة المستمرة لا تخلص من واقعة إلا لتبدأ واقعة أخرى ولا تغادر موضعاً إلا لتدخل فى موضع آخر، ومن ثم لم تكد تلقى بالها على ما تعودنا عليه فى حياتنا اليومية من الدعة والاستقرار والتأمل الهادئ فى أطواء النفس أو فى مظاهر الكون، بل إن السمر المرتجل القصير لم يكن من موضوعاتها إلا لماماً فقد كان الهلالية كما تصورهم هذه السيرة المأثورة عنهم، إذاتوقفوا بين مرحلتين فى

طريقهم أو تلبثوا فى موضع ألموا به أو غلبوا عليه، انصرفوا عن عدوهم المشترك على عصبياتهم القديمة يوقظونها من رقدتها فتستثير الحفائظ والسخائم والحقود. وعلى الرغم من أن الحلف الهلالى كان يضم قومًا ليسوا من هلال، فإن ذلك لم يكن يعنى أنهم امتزجوا فى الجماعة امتزاجًا ينسيها غربتهم عنها ومغايرتهم لها فى القربى، فهذا عامر الخفاجى الذى كان وحيد أبويه وآثر أن يتركهما وإمارته وأن يصحب الهلالية مع بعض قومه، ينسى فضله وتجحد سابقته ويكبر على النفس الهلالية أن يكون هو المجير لامرأتها الأولى الجازية من دون الأشياخ والأمراء وكلهم قوم صاحب نخوة. وتأخذ زغبة ورياح العزة بالقبيل عندما تعلم أن عامر الخفاجى هذا هو الذى استطاع وحده أن يعيد شال عمامة أميرهم دياب بن غانم التى سقطت عنه فى مبارّزة بعض أعدائه قبيل التأهب للقاء خليفة الزناتى، كما أنها تقدم نسبته فتقول دائمًا الخفاجى عامر كما تفعل مع عدوها الذى نورد اسمه الزناتى خليفة وذلك تمييزًا له عن فرسان الهلالية.

ولسنا نستطيع أن نزعم أن التاريخ أدق فى السيرة فى مسألة الأنساب التى تحدد العصبيات وتضبطها وترسم علاقة كل وحدة جماعية بالأخرى، ذلك لأن الشك فى الأنساب التى أوردتها الرواية التاريخية قائم لفقدان القرائن التى تؤيدها أو تنفيها، وكذلك الحال فى الأنساب التى أوردتها الرواية الأدبية فى سيرة بنى هلال، يكتنفها الشك من كل جانب ولكنها مع ذلك أدل على روح العصبية القبلية من كل رواية أخرى. فهى وإن جعلت هلالاً ممن حضروا الدولة الإسلامية فى بداية نشأتها إلا أنها لم تشذ عن الناموس العام فى تسلسل الأجيال فى الجماعات المتبدية لما تتحضر. وذلك لأن الوحدة فى الأب. إن دلت على أصل مشترك فإنها لا تدل على مشخصات الفروع بقدر ما يدل عليها التفرق فى الأمومة، فهم جميعًا من هلال ولكنهم فى الوقت نفسه من أمين مختلفتين هما هذباء وعذباء. ومطابقة هذا التحالف فى الأم للواقع ليس بذى خطر لأن

المهم هو قيام هذا التحالف فى القبيل وأثره فى الأحداث الخاصة والعامة على السواء، وقد احتاج بعض المعنيين بالتاريخ إلى النص على أن أحد هذه الفروع من هلال على التحقيق وليسوا من سليم[1] لأن رياحًا من مشاهير الآباء هنا وهناك.

أما السيرة الهلالية فلم تكن فى حاجة إلى شىء من هذا لأنها تمثلت فى الحلف العام جميع البطون ذات الأرومة الواحدة، بل هضمت بعض البطون الخارجة على الأصل القيسى. ولم تدخر وسعًا فى الرفع من شأن الجماعة بالانتساب إلى البيت الهاشمى حينًا وإلى إقبال اليمن حينًا آخر. ولكننا عندما نتفحص صنيعها فى العصبية الخاصة بين مختلف وحداتها نرى أن كثيرًا ما تتحول إلى العصبية العامة القوية بين قيس الممثلين لعرب الشمال وحمير الممثلين لعرب الجنوب فتجعل أبا زيد قيسيًا وتجعل ديابًا حميريًا. وفى بعض النسخ تضاف حمير على نسب دياب[2] . وهذا يدل على أن السيرة توسعت فى وظيفتها عندما استقر الهلالية فى شمالى إفريقية وأخذوا يحاربون البربر الذين يردون نسبهم إلى حمير. وهذا النزاع القومى هو الذى دفع السيرة إلى التذبذب بين العنصرين الشمالى والجنوبى لا تكاد تغلب أحدهما حتى ترى نفسها مرغمة على إحلال الآخر محله. فرفعت من شأن دياب بعد أن جعلته حميريًا وأرغمت الهلالية على أن يحنوا رءوسهم أمامه، ثم عادت فغلبت الهلالية عليه فى شخص بريقع ابن حسن بن سرحان ثم أتت مرة أخرى بنصر بن دياب فأمرته على تونس وأذلت له الهلالية. غير أن القومية البربرية لم تقنع بهذا التعديل فى الأنساب والعصبيات ورأته لا يلائم عواطفها كل الملاءمة فابتدعت شخصية جديدة أقوى تمثيلاً لها وهى شخصية الأمير على الملقب بأبى الهيجات فوصلته بالهلالية ولكنها ألبسته الشعار الذى يفرق بين المغاربة والعرب. وكسته البرنس وحالت بينه وبين شال العمامة فبدا بربريًا مغربيًا.

---

(١) ابن خلدون، ج٦، ص ١٦ .

(٢) Ahlwardr.

وجعلت هذا الشعار هو العلامة المميزة له ولأنصاره جميعًا. وتوسعت فى ذلك حتى أدخلت سكان شمالى إفريقية جميعًا فى دعوته والظهور بشعاره والتنكب عن الزى العربى القديم. ولكن العصبية الهلالية التى حسب عليها هذا الأمير المتبربر تمكنت من الفصل بينه وبين أنصاره فلم تجعلهم هلالية، وإنما تركتهم وشأنهم دون أن تنسبهم.

والتاريخ مهما جهد لا يستطيع أن يبرز الصورة الهلالية بمشخصاتها على هذا الوجه، وقد سبق أن علمنا من الأخبار المتناثرة هنا وهناك، أن العربى بصفة عامة يحب فرسه وينشأ وإياها على تعاطف لا يكون إلا بين الإخوة والأقرباء، ولكن أين هذا مما كررته سيرة بنى هلال فى كل أجزائها ودواوينها وجعلته شائعًا بين فرسانها من لصوق الهلالى بفرسه التى تشير إلى غيبته الإجبارية عنها إذا عادت وحدها والتى يعز علّيه أن يفارقها، ولو كان فى مفارقتها نصر قبيلته، كما حدث عند نزول الهلالية على الماضى بن مقرب وطلب أعز ما عندهم "الجازية" أخت السلطان و"الخضرة" فرس دياب بن غانم، بل إن مكان الفارس فى حومة القتال وفى قبيلة ليتوقف أكثره على فرسه، وقد يكون بينها من الحب أقوى مما بين الزوج والزوجة أو الأب وبنيه. ولا تظن أن ذلك مقصور على الفارس دون الفرس، فكثيراً ما يحدث أن يمتطيها غير صاحبها فما تزال به حتى تلقيه عنها. ولا مبالغة فى القول إن ديابًا لم يبك أحدًا من بنيه كما بكى فرسه عندما نفقت وظل يذكرها حتى إذا حضرته الوفاة كانت وصيته أن يدفن إلى جانبها فى المكان الذى اختار لها.

والتاريخ الاجتماعى للقبائل العربية أيًا كانت المصادر الذى يعتمد عليها الباحث يصعب عليه أن يفرق بين الجماعات المتبدية قبل الإسلام وبعده. ونحن نسلم بأن هذه القبائل قد حافظت على كثير من سننها وعاداتها التى يقوم بها جمعها الأبوى (البطرقى). ولكن مما لا شك فيه أن الإسلام عدَّل من هذا العرف فى كثير من نواحيه. وأصبح هذا العرف المعدل بالشرع الإسلامى هو الذى يضبط نظامها الاجتماعى. وسيرة بنى هلال تكمل ذلك التاريخ فقد استحدثت شخصية أضافتها إلى أمراء القبيلة،

وهى شخصية "القاضى" وزاوجت بينها وبين البطرقة القبلية فجعلتها تقوم على وحدة جماعية كما يقوم سائر الأمراء، وتعتز بعصبية عددية كما يعتزون، أو بعبارة أخرى كان القضاء وراثيا فى عشيرة بعينها كما هو الحال فى بعض البيئات الإسلامية إلى اليوم، ولكنك إذا قلبت النظر فى أحداث هذه الوحدة الجماعية الخاصة فيما يتصل بالوقائع والحروب وما أحرزت من نصر وما أصابت من غنم وما تعرضت له من خطر، فإنك لا تجد شيئًا له قيمته يمكن أن يضاف إلى تراث القبيلة العامة، ولكن القاضى كان يقوم مع القبيلة كلها مقام الناظر فى أعمالها من حيث مطابقتها للشرع الإسلامى، يقر ما يوافقه، ويرفض ما ينافيه. وكان يستشار كغيره، ولكن مشورته الحقيقية إنما كانت فيما نعرفه بالأحوال الشخصية. وكانت القبيلة كلها تصدر فى تصرفاتها عن علم بالشرع الإسلامى، بصفة عامة.

وإن ما حفظته القبيلة الهلالية من أحداث سيرتها ليقوم منها مقام التاريخ القومى من الأمم الحديثة يحتفل بانتصاراتها ويسقط هزائمها. ولكن هذه الذاكرة على الرغم مما اصطنعته من جرس لفظى تستعين به على الحفظ، لها طاقة محدودة لا تستطيع أن تتعداها بحال من الأحوال. وقد دفعها هذا إلى المحافظة على أسماء دون أسماء، وإلى إقحام أسماء أخرى بدلاً من التى نُسيَت أو تنوسيت، وعلى حل بعض الأسماء من كنيتها وإلى إضافة أسماء إلى غير أصحابها مع عدم الحرص على التناسب فى المكان أو الزمان وأعمال التسلسل أيًا كانت القاعدة التى يقوم عليها. ومن ثم كان من اليسير أن نفسر البواعث التى جعلت السيرة تأخذ أسماء كمؤنس بن يحيى الرياحى أمير الهلالية فى حرب صنهاجة فنجعله اسمين، هما يحيى، ويونس. وتركيز الأحداث كلها وبخاصة التى دارت حول القيروان وتنقلها إلى مدينة تونس. وتحفظ الأسماء الجغرافية الكثيرة فى شمالى إفريقية دون أن تلاحظ العلاقات الوضعية بينها فذكرت طبرق (طبارق) وبرتيجه أو برتيقة (بنى غازى) وقابس وتوزر وسرت وفاس ومكناس وزواوة والقلعة وغيرها كثير.

كان هذا أيام كانت سيرة بنى هلال تقوم من الهلالية مقام التراث من كل قبيل فتى، متجانس، أو شبه متجانس، ولكن هؤلاء الهلالية انفرطت جموعهم المتبلورة وانتشروا مع البربر فى شمالى إفريقية بعد أن ساطوهم بدمائهم وبلغوا السودان الغربى، ونفذت زمر منهم إلى الحبشة ونقلت زمر أخرى إلى الإقليم الشرقى من مصر. فنحن نقرأ أن قبائل الزريقات فى دارفور منهم، وأنهم ينتسبون إلى رزق بن أبى زيد أو أبيه وقبيلة سليم نسبة إلى بنى سليم بدارفور أيضًا. وأن كثيرين من عرب مصر ينتسبون إليهم، فالبواسل فى الفيوم[1] من سليم. والسعديين أو السعادى يزعمون أنهم من سعدى ابنة الجازية، عرفوا بأمهم تمييزًا لهم عن بطون أخرى تختلف معهم فى الأمومة وتشترك فى الأب، وهؤلاء ينتشرون بين برقة وإقليم البحيرة غربى النيل[2]. ومكن أولاد على أنفسهم فيما بين البحيرة والجبل الأخضر، بعد أن غلبوا على القبائل التى كانت هناك وشاركوا فى الأحداث العامة واستغلهم محمد على باشا الكبير فى القضاء على فتن الأعراب المجاورين لهم وأعفاهم من الخدمة العسكرية مكافأة لهم. ونفدت جموع منهم إلى شمالى الدلتا. أضف إلى ذلك عرب الحوف الشرقى الذين استقروا فى الإقليم قبل التغريبة ولم يرحلوا جميعًا إلى شمال إفريقية ومعظمهم ينتسبون إلى هلال. وفى الشرقية والصعيد الآن تعرف باسمهم مثل قريتى بنى هلال[3] وبنى قرة. وفى العدوة الشرقية جماعات لا تزال تنتسب إليهم كما كان الحال أيام المقريزى. ويذهب بعض المعنيين بالأبحاث اللسانية إلى أن هناك وحدة لغوية بين هؤلاء الأقوام، "وهنا تؤيد السيرة أبحاث المؤرخين ورجال اللغات السامية، فهم يجمعون على أن لهجة صعيد مصر. وعرب أولاد على غرب الإسكندرية ومالطة وشمالى إفريقية

---

(١) إبراهيم رمزى بك. مقدمة البيان والأعراب للمقريزى، ص ١٣ .

(٢) القائم قام رفعت الجوهرى بك. أسرار الصحراء الغربية، ص ٢٢٣ .

(٣) على باشا مبارك. الخطط التوفيقية، ج٩، ص ٩٨ .

وأعالي النوبة، وكردفان وجنوب الخرطوم ودارفور لهجة واحدة لها مميزاتها الخاصة التى تميزها عن سائر اللهجات العربية"[١] . وليس من شك فى أن سيرة بنى هلال أفادت من روايات هذه الجماعات، ولكنها أصبحت على الأيام أكبر من أن تقوم منها مقام التراث القبلى. ومن ثم تحولت عن وظيفتها الحيوية فى إذكاء عصبية بعينها إلى وظيفة أخرى فنية الطابع اقتضتها الملاءمة بين عناصرها التى تتألف منها وبين بيئتها الجديدة. وسنحاول مخلصين أن نحدد هذه الوظيفة وأن نتبين كيف تحولت هذه السيرة من تراث قبلى عربى إلى ذخيرة شعبية مصرية.

(١) الدكتور فؤاد حسنين، قصصنا الشعبى، ص ٧٠ .

الباب الخامس

فى المجتمع المصرى

يرى الذين يتجاوزون النظر السطحى القديم إلى مصر وتاريخها أنها وإن ألمت بها حضارات مختلفة الأصول والموارد إلا أنها احتفظت فى جميع عصورها بطابعها الخاص المتميز بوحدتها المتماسكة، فإن الطبيعة هيأت لها بيئة متجانسة تفرض عليها التوحد والاستقرار منذ وجودها. وقد أصبح من الكلم المردد أنها صنيعة النيل وأنها منفصلة عن البيئات الأخرى بالبحر والصحراء. والذين يقسمون تاريخ مصر بالدول الوافدة عليها، إنما يتحدثون عن هذه الدول ولا يلتفتون إلى مصر والمصريين، فلم تنقلب هذه البيئة فى مخبرها ومظهرها بتقلب الممثلين أو الحكام، وإنما تطورت تطوراً متسعاً يرتبط آخره بأبعده وينمى خصائص أكسبتها إياها السنن الطبيعية. فقد أتى الفرس واليونان والرومان والعرب والترك وظلت مصر هى هى، أفنتهم إلى أطوائها ولم تفن فى جماعة منهم، تحولت البشرية إلى الاستقرار الزراعى وما يستتبعه من التأمل الهادئ، وأصبح المجتمع المصرى يتألف من طبقات يعلو بعضها فوق بعض كالمدرجات النيلية سواء بسواء. وتكامل هذه الطبقات لا يرث، لأن المجتمع كله يعتمد على ما ينتجه الكادحون فى التربة الخصيبة من ثمرات. ولعل من أبرز الخصال التى تميز بها المصرى فى جميع العصور والأجيال، هذا الشغف الفطرى بالقصص والقدرة البارعة على سرده.

والمتتبع لنماذج القصص المصرى فى مختلف العهود، يلمح خصائص عامة مشتركة تجعل المصريين يتسمون فى هذا الفن بطابع خاص وليس من شك أن مصر

كان لها أدب قيم وإن أخملته الآثار المادية الشاخصة على كثرتها وتنوعها، فقد وجدت القصة كضرب من ضروب الفن القولى، قبل النقش على الحجر أو التسجيل فى البردى، وتدل أقدم النماذج التى وصلت إلينا على وجود تقاليد فنية للقصص عند المصريين. فثمة أساطير تعظم الأرباب والملوك، وروايات دينية الطابع لأخبار الكهان والسحرة وحكايات، لا غرض لها إلا تزجية الفراغ فى هذه البيئة الزراعية الوادعة. وكانت هذه التقاليد أوضح عندما انصرف الناس فى عهد الدولة الفرعونية الأخيرة عن اللغة الرسمية إلى لغتهم التى طوعها الاستعمال. ونحن نرى فيما أثر عن هذا الأدب غير الرسمى، القصص الشعبية التى تتحدث عن مغامرات السفر فى البر والبحر، وعن بطولة الحرب فى الهجوم والدفاع، وعن أصحاب القدرات الخارقة، والعلوم الخفية. ولقد وفدت الدول المختلفة على مصر ثم انصرفت عنها ونمت فى تربتها الخصيبة الحضارات وأورقت وآتت أكلها ثم صوحت وجفت. وهذه التقاليد القصصية فى موضعها من أطواء النفس المصرية الجامعة تجد سبيلها إلى الظهور فيما تذكر وفيما تردد. وربما أفاد الملمون بمصر من هذه التقاليد فعملوا على اقتباسها أو تحليتها أو تعديلها. ولكنهم عجزوا عن تغيير جوهرها.

ولا خلاف فى أن الحضارة العربية الإسلامية التى مدت رواقها على مصر لم يأت بها الفاتحون من الجزيرة العربية، ولم تنشأ فى العهد العربى الأول، ولكنها تلقت روافد كثيرة من الحضارات السابقة، وعلى الرغم من أن الأدب كان أقل تأثرًا بهذه العناصر الحضرية القديمة، إلا أن اشتراك المصريين المستعربين فى الحياة الثقافية اشتراكًا إيجابيًا نوع فى الأغراض وحور فى القوالب وأفاد من الروايات الشعبية الشائعة وجعل من القصص مادة أدبية رائجة. وإذا كان التاريخ المصرى القديم قد أصبح مستغلقًا على الناس لتقادم العهد عليه وتغير اللغات وضياع مدلولات الرموز والنقوش، فإن الأخبار بين المصريين فى العهود العربية استلهموا الآثار فى حكاية العجائب والغرائب المتصلة ببناء هذه الهياكل والبنى، وأغلب الظن أنهم استأنسوا

بالمصادر القبطية والأدب القبطى. وسرعان ما دفع الإقبال على القصص إلى اقتحام موضوعات عربية إسلامية كسير الفرسان والقادة والأولياء. ولا تلتمس نماذج هذا القصص فى الأدب الرسمى الذى يعيش فى بلاط الإمارة العربية أو المستعربة، أو فى المعاهد التى يختلف إليها طلاب العلم، وإنما تلتمس فى آداب الأوساط والعوام.

وقد استطاع نولدكه **Noldeke** ومكدونالد **Macdonald** وأويسترب **Oustrup**(١) وغيرهم من المستشرقين أن يتبينوا التقاليد القصصية المصرية فى حكايات بعينها من ألف ليلة وليلة. ومن هذه التقاليد حكايات الصعاليك والعياق وقطاع الطريق التى يدل الاهتمام بها على موقف معين من السلطان وحكايات السحر وما يسبغه من القدرة الخارقة على طى الزمان والمكان وحكايات الطلسمات والأماكن المرصودة التى تشير إلى المعابد القديمة وما اكتنفها طوال العصور من غموض، وكان من اليسير علينا عندما عكفنا على سيرة الظاهر بيبرس المتجانسة العبارة(٢) أن نتبين الطبقة المصرية بخصائصها الواضحة بين الطبقتين الشامية والمغربية لما يشيع فيها من التسليم بالخوارق والشغف بالسحر والاهتمام بالخارجين على النظام.

وتعد سيرة بنى هلال من أروع القصص فى هذه البيئة المغايرة لبيئتها الأولى التى أنشأتها. فما الذى مكن لها من الحياة فى هذا المحيط الجديد؟ وبديهى أن المصريين ينتخبون من مئات الوقائع والأخبار والقصص ما يلائم مزاجهم، ويعمل الزمن من ناحيته على تصفية هذه المنتخبات فيأخذ منها ويضيف إليها. وقد رأينا أن سيرة بنى هلال ما إن انتقلت إلى المصريين حتى تشبثوا بها وتشبثت بهم. ولم يكن ذلك عن اتصال وقائعها بتاريخهم فحسب ولا عن مشاركة عنصرية بين المنشئين الأُوَل لها، وتلك الجماعات المتفرقة لما يتم تحولها إلى الاستقرار الزراعى، والتى تزعم لنفسها حقيقة أو

(١) أريسترب. دائرة المعارف الإسلامية، مادة ألف ليلة وليلة، الترجمة العربية، ج١، ص ٥٢٤ .

(٢) كاتب هذه السطور، سيرة الظاهر بيبرس، مخطوط.

استهواء أنها من نسلهم. فلا بد وأن تكون هناك إذن صفة عامة فى هذه السيرة اجتذبت المصريين إليها. فما هى هذه الصفة التى تساير ما أثر عن المصريين من تقاليد قصصية... ما تظن أنها كانت مجرد الإعجاب بفرسان بنى هلال وما ينطوى عليه من عبادة البطولة والأبطال. ولا كانت تفسيراً عامياً للعجائب والغرائب التى ترتفع عن الطاقة البشرية وتكلف بما فوق الطبيعة من المعجزات والخوارق، ولا كانت ما أحاط بالآثار والعاديات من ظلال وأخيلة، وإن كنا نجد هذه العناصر كلها فى السيرة التى بين أيدينا. ولكنها لم تكن الأصول التى قامت بها والتى كانت السبب فى إقبال المصريين عليها.

لقد تسلمت هذه البيئة المصرية سيرة بنى هلال وغيرها من السير، بعد العصر الفاطمى، أو بعبارة أوضح، بعد أن أصبح السلطان فى يد غير العرب. ولهذا دلالته على تلك الخصيصة العامة التى نريد أن نتبينها، فإن الشعب المصرى وقد تم استعرابه وإسلامه، أصبح يقف من الدول الحاكمة موقف الشاعر بذاتيته، المحتاج فى الوقت نفسه إلى التعبير عن هذه الذاتية. فدفعه ذلك إلى انتخاب أحداث بعينها تصلح للترجمة عن مشاعره القومية وهى كما نعلم ملونة بالعروبة فاهتدى إلى عنترة وإلى سيف بن ذى يزن والزير سالم وإلى بنى هلال. وهذا يدل على أن القومية المصرية ذات الطابع العربى لم يكن يعنيها التفريق بين عدنانية وقحطانية، بقدر ما تعنيها الصفة العربية العامة، بل إن هذا الشعور القومى كان يطبع العناصر غير العربية بطابعه كما فعل مع الظاهر بيبرس، إذ انتزعه من الجركس ووصله بالعرب. وعلى هذا فالخصيصة الأولى التى أعانت على تمصير السيرة الهلالية، هى انتصار عروبتها. وهى إذا وزنت بأضرابها فى هذا المجال رجحت عليها، لأن روح الجماعة فيها أبرز منه فى غيرها.

وأصحاب علم النفس يقولون إن ظهور المنشدين الجوالين فى بيئة من البيئات، إن دل على شىء فإنما يدل على الوعى القومى ورواج بضاعتهم وإقبال الناس عليها شارة على قوة هذا الوعى. وهم يوازنون بين الملكة الجمالية عند الفرد وبينها عند الجماعة.

ويذهبون إلى أن الفرد تنمو فيه هذه الملكة بنمو ذاتيته، وهى تقوى كلما عمل على تغذيتها. وما تزال كذلك حتى تغلب على سائر ملكاته ويصبح متخصصاً فى التعبير عن الشعور. وكذلك الحال فى الجماعة باعتبارها كائناً واحداً له مقومات متجانسة، يقوى فيها الشعور بالذاتية كلما تكتلت عناصرها. وهى تدأب على الترجمة عن هذا الشعور إلى أن تصقل موهبتها الجمالية وتنكشف عن طائفة من المتفننين بضروب القول، يتفوقون على مواطنيهم فى التعبير عن الذاتية الجماعية بما ينتخبون من صور وأمثال[1] وكانت سيرة بنى هلال مما وقع عليه اختيارهم ولا يغرنك ما يبدو على المنشدين المحترفين فى أيامنا من جنوح إلى الصنعة وانصراف إلى التكسب، جعل ما يذيعونه أدنى إلى الترديد الآلى والتكرار الدقيق، لأن الأصل فيهم هو الانتخاب والتطور بتطور الجماعة. وما من شك فى أن هذه السيرة قد انطبعت فى نفوسهم انطباعات تختلف باختلاف عصورهم وبيئاتهم الخاصة، وإن احتفظت بالطابع القومى العام الذى يسم جميع الآثار الجماعية بميسمه.

ولا بد لنا أن نسلم بأن بقاء الخطوط البارزة فى السيرة الهلالية على حالها، إنما يعنى مسايرة هذه الخطوط للروح القومى المصرى من ناحية، ولفلسفة الحياة التى درج عليها المصريون فى جميع عصورهم من ناحية ثانية، وملاءمتها للتقاليد القصصية المتوارثة فى هذه البيئة من ناحية ثالثة. وقد هدانا اختلافنا بين الحضر والريف وتقلبنا بين طبقات المجتمع إلى إدراك أن هذه السيرة كانت الغذاء الفنى للمجتمع المصرى بأسره على اختلاف درجاته ومنازعه وأنها ظلت كذلك إلى جيلنا فإن كثيرين من المتعلمين لا يزالون يذكرون هذه السيرة التى استمعوا إليها فى مطلع حياتهم ومنهم من عكف على قراءتها وحفظها كلها أو جلها، ولكن النهضة الأخيرة التى احتفظت بالتدوين وآثرت الأدب الرسمى على غيره، ورفعت الحواجز التى كانت تفصل بين العقلية

(١) The Group mind: William medougall، ص ١٠٧، كمبردج ١٩٣٩ .

المصرية وغيرها، دفعت بسيرة بنى هلال فأجلتها عن طوائف المتعلمين وقصرتها على تغذية طبقات أهل الريف والطبقات الدنيا فى الحواضر وسنلاحظ تفاعل هذه السيرة فى المجتمع القاهرى بخاصة.

ويبلغ الروح القومى المصرى أوجه فى هذا الجزء من السيرة الذى يتحدث عن صلة العرب الهلالية بالمصريين وهو المعروف بـ "ديوان مصر"، ذلك أن الذاتية المصرية لم ترض الاندماج فى العرب، وفرقت بين المصريين وبين الهلالية، وأخذت تكيل المدح للأولين إظهاراً لاستقلالها، وتكيله للآخرين انتقاداً لبعض سلوكها. ونحن نرى فى هذا الجزء كيف غلب العرب على صاحب مصر وسجنوا وزيره التركى فخافهم أبناء البلاد وأوصدوا فى وجوههم دورهم وأحياءهم وأغلقوا متاجرهم وامتنعوا عن البيع والشراء. ولم ير العرب بداً من تأمين المصريين على أنفسهم وأموالهم، ولكن هؤلاء لم يعودوا إلى أعمالهم إلا بعد أن لمسوا بأيديهم زهد العرب فى أموالهم. وكان من الطبيعى أن يحكم الهلالية الديار المصرية، بل إن من أمرائهم من طمع فى الاستئثار بها مثل دياب بن غانم. ولكن السيرة ترغب عن هذا وترده إلى أن العرب "لا يملأون أعين المصريين"، فعلى الرغم من إجماع التجار وأصحاب الأعمال والصوفية ورجال الدين وفى مقدمتهم شيخ الجامع الأزهر على مبايعة العرب بحكومة مصر، فإن هؤلاء العرب لا يستجيبون لهذه الإدارة العامة، وهم يعلمون أن الحكم تفويض إلهى وأن التفوق فى الشجاعة وحده لا يبلغ بصاحبه السلطان وأن الله يسبغ صفة الحكم وهيبته على من يشاء، وأن أمره نافذ وإن كان فى أتباعه من هو أقوى منه شكيمة وأقدر على المجالدة. وما أبرزته السيرة الهلالية فى هذا الجزء من بيعة إجماعية أو تمثيلية يدل على وجود الوعى القومى عند المصريين ونزوعه إلى الاستقلال، وإن كان الحكم فى غير أيديهم، كما أن هذا الوعى اتخذ فى التعبير عنه صوراً شتى أقل من تلك نصاعة، وهى تصطبغ بالعقائدالمصرية الثابتة على مر العصور، وهى أن مصر المحروسة من عدوها يحيق به السوء إن أرادها به، ويقوم على حمايتها "الأقطاب" الموكلون بالأرض. وهذه هى

العقيدة نفسها التى كانت موجودة فى أيام الفراعنة لم يتغير منها إلا الشكل والتى لا تزال موجودة إلى الآن. أما الصفات الأخرى التى أوردتها السيرة فى هذا الجزء فهى خصال وردت فى معرض نقد المجتمع المصرى لنفسه فقد استغلت السيرة الموازنة بين العرب الهلالية والمصريين أحسن استغلال، فبعد أن ظهرت الذاتية المصرية قوية واضحة لا تقبل الفناء حتى فى العرب المتغلبين دفعتها الرغبة فى التكامل إلى النقد. وبدأت بشيوع الفكاهة بين أهل مصر وجنوحهم إلى السخر من كل شىء فهم لا يأخذون شخصاً أو عملاً مأخذ الجد ولم تحاول أن تعلل هذه الصفة واكتفت بتسجيلها والاعتراف بها. وكشفت عن احتفال المصريين بالموت ومراسيمه والإنفاق فى شئونه أكثر مما ينفق على أغراض الحياة، وهى ملاحظة دقيقة وجديرة بإنعام النظر وإن عرضتها السيرة عرضاً ثانوياً عابراً.

أما ما أسبغته السيرة الهلالية من تبجيل لرجال الدين جعلهم يجلسون شيخ الأزهر على كرسى السلطنة فى قلعة الجبل والوقوف بين يديه والامتثال لأوامره وإن كانوا هم الفاتحين لهم الكلمة بحق الغلب، فإنه يدل على تغلغل الدين فى نفوس المصريين على الرغم من شيوع المزاح فيهم، كما أن المرأة المصرية فى الطبقة العليا ظهرت فى هذا الموضع بصورة مخالفة للمرأة العربية واتخذت الحجاب الذى كان السمة الشائعة بين نساء مصر إلى عهد قريب جداً والذى لا تزال بقية منه فى البيئات الريفية وتبدو القاهرة بأحيائها وخططها ومعالمها كما كانت قبل النهضة الأخيرة وكما وضعها إدوارد لين[1] وهى عبارة عن أسواق تتألف من طرقات مكتظة بالناس على جانبيها دكاكين التجار وفوق هذه الدكاكين مساكن يستأجرها ناس لا صلة لهم بتلك الدكاكين، وكانت قصبة الحكم فى قلعة الجبل والأسوار فى الأماكن التى تشير إليها آثارها والأبواب فى مواضعها ولا يمكن أن تتخذ هذه المعالم وغيرها مما ذكرته فى هذا

(١) Lane، المصدر المذكور، ج١، ص٤ وما بعدها.

الجزء وسيلة إلى تاريخها لأنها تتطور بتطورها وليست فى الواقع سوى أزياء خارجية لها. ويجوز قبل أن نترك هذا الجزء الذى يتحدث عن مصر حديثًا مباشرًا، لأن نلاحظ خصلتين لهما خطرهما فى حياة السيرة. أولاهما: عصبية مماثلة للعصبية القبلية تتهكم بسكان إقليم من الديار المصرية دون غيرهم، كما جاء على لسان أبى زيد ودياب وهما يصفان أهل الصعيد قبيل ارتحالهما إلى بلاد المغرب فإن هذا التهكم إن وجد فى بيئة، فإنه لا يوجد فى بيئة أخرى. ذلك أن المنشد لا يستطيع أن يبسط القول فيه وهو يقص على أبناء ذلك الإقليم فيضطر إلى حذفه أو تعديله أو التخفف منه. ثانيتهما: مما نلمحه من تفضيل طائفة مصرية إلى طائفة أخرى، كما ذكر عند مشاهدة أبى زيد ودياب لمعالم القاهرة والموازنة بين التجار وأهل البلد. فإن هذا الإيثار بالمديح عرضه بدوره إلى العلى وفقًا للمجتمع الخاص الذى تنشده السيرة فيه.

وسيرة بنى هلال وإن احتفظت بالباعث الأول على النقلة والاستحالة وهو الجدب أو القحط، فإن جميع حوادثها بلا استثناء تدور على وتيرة واحدة اقتضتها نظرة خاصة إلى الحياة، فإن عنصر التغير فى الحوادث يأتيها من خارجها ومن خارج الأشخاص الذين يشاركون فيها، ومعنى هذا أن الإرادة البشرية فى السيرة مقيدة بإرادة أقوى منها تدفعها إلى العمل وتتخير لها نوعه والوقت الصالح له كما تهيئ الشخص المتأهل للقيام به. فما من واقعة إلا وكان ختامها معروفًا منذ اللحظة الأولى. وكل شخص أيًا كانت قدرته أو مكانته يعرف مصيره المحتوم قبل أن يحل به، وهو لا يستطيع أن يدفعه بحال من الأحوال، وقصاراه أن يؤخره إلى أجل مسمى. وقد اصطنعت السيرة للإبانة عن هذه النظرة الخاصة طريقة واحدة لا تكاد تتغير إلا فى المظهر الخارجى، فجعلت الأبطال يقرأون الغيب فى الرمل أو فى النجوم، كما هو الشأن مع أبى زيد والنعمان أحد ملوك العجم وصاحب قبرص ووزرائه وأتباعه ورهبانه وخليفة الزناتى والعلام وزيره وسعدى ابنته ومى خادمتها ويرون ما سوف يقع لهم ولقومهم فى الأحلام. وأبرز مثال لذلك، أحلام شيحة أخت السلطان حسن بن سرحان

وهى التى عرف بها ديوان من أكبر دواوين السيرة[١] . ومن ثم فليست فى السيرة عقدة بالمصطلح الحديث تدور عليها حوادثها وتتطور بتطورها حتى تصل إلى غايتها ثم تأخذ فى الانفراج. وإنما هناك حركة متوازنة، المد والجزر فيها متعاقبان لمجرد تأخير النهاية المعروفة، وهذا هو عنصر التشويق الوحيد. أضف إلى ذلك تسليم الأفراد والجماعات لما يحيق بهم وعدم الثورة عليه، لا للرضى به ولكن لأنهم يعلمون أن كل شىء لا بد وأن يصيبه التغير وأن كل دولة صائرة إلى نهاية، بل إن بعض الحوادث لتتوسع فى ذلك وتتذكر صراحة الزمن الذى سوف تستغرقه لا تزيد عليه ولا تنقص، كما وقع للهلالية فى أول هذه السيرة عندما أصابهم القحط ببلادهم السرو وعبادة فدفعهم إلى النقلة إلى نجد. وكما جرى لهم فى ختامها عندما استبد بهم دياب بن غانم ورجاله من زغبة ورياح، فقد ذكرت السيرة فى مقدمة الحادثتين أن فترة كل منهما سبع سنين، وليس من شك فى أنها استعارت هذه الفترة من القرآن الكريم[٢] .

كما أنها تحدد العدد فى الأفراد والجموع بمضاعفات الرقم تسعة، فتذكر أن خليفة الزناتى قتل من أمراء الهلالية تسعين فارسًا، وأن جيش الهلالية كان "أربع تسعينات ألوف" وهكذا. والرقم "تسعة" كما هو معروف من الأرقام المستقرة فى أخلاد المصريين منذ عهد جد قديم. ورسم الحوادث فى السيرة على هذه الصورة بلا شذوذ أو استثناء يقطع بأن العقلية المصرية غيبية لا تؤثر التعليل، تؤمن بالقدر وتستسلم له وترجو التغير أو الانقلاب عن طريقه.

وإذا كانت البيئة المصرية قد احتفظت لأشخاص هذه السيرة بأسمائهم وكناهم وبعض ملامحهم، فإنها مصَّرتهم. وقد مر بنا أن الاحتفاظ بأزيائهم العربية سمة من

---

(١) يعرف هذا الديوان بـ "مقامات الملكة شيحة الكبرى".

(٢) سورة يوسف.

سمات الشعور بالذاتية المصرية المستعربة المغايرة للترك ومن لفَّ لفَّهم من الحكام. وأنت تجد التنويع فى الأشخاص يلائم الحضارة أكثر مما يلائم البداوة فقد ارتقى المصريون بشيوخ القبيلة إلى رؤساء الدولة وجعلوا الأمير ملكًا قوامًا على شئون الدنيا، والقاضى رئيسًا روحانيًا قوامًا على شئون الدين، والفارس قائدًا قوامًا على شئون الحرب. وطوروا العصبية القبلية العامة إلى عصبية وطنية، والنزاع القبلى الخاص إلى ما يشبه النزاع السياسى الداخلى فى حكومة منتظمة، ولم يكسبوا بهذا الصنيع أشخاص السيرة المقومات الفردية المستقلة لكل منهم، وإنما زادوا فى التعميم حتى ارتفعوا بالنماذج الدالة على المجتمع القبلى إلى نماذج معنوية فى المجتمع الحضرى. ولكن المصريين وإن عاشوا فى أبطالهم هؤلاء، إلا أنهم لم يستطيعوا تحليل شخصياتهم وتجسيم نوازعهم، وإنما جنحوا إلى الوصف الخارجي، واكتفوا ببعض الخصال البارزة لتكون بمثابة العلامات المميزة لهؤلاء الأبطال. ويتحرك كل منهم فى فلكه المقدور بحيث لا يخرج على تلك الخصال. وهى وحدها التى تفرقه عن غيره، أما ما عداها فصفات مشتركة تجعل آحاد السيرة جميعًا سواسية فى التصرف والسلوك. ولعل الانصراف عن التحليل إلى الوصف مرجعه أن الناس يتلقون هذه السيرة عن طريق الاستماع أكثر مما يتلقونها عن طريق البصر، ولا تستطيع الأذن أن تتابع النزعات المتضادة أو المتضاربة أو المتشابكة، وقصاراها .

وأن تلم بخلائق النفوس ممثلة فى الإمارات المصاحبة لها أو الأعمال الصادرة عنها. كما أن المستمع فى جماعة عاجز عن التأمل وما يقتضيه من الهدوء والانفراد.

ونحن نبدأ بالحسن بن سرحان، لا لأنه أعظم الأبطال فى سيرة بنى هلال وأسيرهم على ألسنة المنشدين والمتلقين، ولكن لأن رتبته فى المجتمع فوق الجميع، وقد كان المفروض أنه أمير من الأمراء الهلالية، وإن قدم على غيره، ولكن المصريين لم

يكتفوا بهذه الإمارة فى قبيلة، فأسبغوا عليه صفات الملك كما تمثلوها فى محيطهم، فلقبوه بالسلطان أو ملك الغرب أو ملك الملوك. وهو مع اعتزازه بمكانته فى قومه وغيرته عليها وتشبثه بها، لا يستطيع أن يبرم أمرًا من الأمور المتصلة برعيته إلا إذا استشار أكابرهم الذين يقومون منه مقام الوزراء يسدون إليه النصح ويقومون فى الوقت نفسه بتنفيذ ما يستقر عليه رأى الجماعة. وهذا يفسر، ولو بطريق غير مباشر مثل المصريين فى الحكم وما انطوت عليه نفوسهم من تفضيل الشورى على الحكم المطلق، فلم يؤثر عن الحسن بن سرحان أن تحيف فى أحكامه أو سلم أحدًا من رعيته أو استبد بالأمر دونهم. وإذا كان قد اضطر إلى حبس دياب بن غانم، فإن ذلك لم يكن عن انتقام شخصى أو قوى، وإنما كان فى سبيل المحافظة على الصالح العام، لأن ديابًا أراد أن يستأثر لنفسه بالغنم كله فى تونس. وهكذا يتحول النضال الذى أملته العصبية القبلية القديمة بين الحسن ودياب، إلى نضال من نوع آخر بين ملك وقين ثائر عليه. وكان مما يستتبع هذا الملك فى نظر المصريين أن يكون صاحبه كريمًا. وقد بالغوا فى إسباغ هذه الخصلة عليه حتى جعلوه يعطى دائمًا ولا يأخذ أبدًا، يعطى المحتاج وغير المحتاج على السواء، يعطى والقحط يكتنفه كما يكتنف غيره، يعطى فى سرف يخرجه عن التعقل فى كثير من الأحيان. أما الخصلة الأساسية الثالثة فهى العفو عند القدرة عليه، وهى تساير العدل الذى عرف به والرحمة التى غلبت عليه. ونحن نراه فى التغريبة يعفو عن أبناء الملوك الذين حاربوا الهلالية ويملكهم فى مكان آبائهم ويبسط عليهم حمايته كما أنه كان يعفو دائمًا عن دياب على الرغم من اضطغانه وحقده، حتى أدى به ذلك إلى حتفه وأبعده المصريون عن الجو القبلى وأحاطوه بهالة من الإجلال وأسبغوا عليه من الوقار والاحتشام والحسن فى الهيئة والسمت ما يجدر بالملوك وما لا يخرجه عن الديمقراطية التى خلعوها عليه. ولكى يكسبوه الصفة الواقعية زعموا أنه هو الذى شيد فى القاهرة المسجد المعروف بمسجد السلطان حسن. ولم يدفعهم إلى ذلك مجرد التشابه فى التسمية فحسب وما يستتبعه من لبس، وإنما دفعهم إليه أيضًا أن هذا

المسجد من آيات العمارة الدالة على السرف والبذخ. ونحن نعلم أن صاحبه الذى سمى به هو الملك الناصر حسن، أقامه عام ٧٥٧ هجرية[١] .

وأصبحت هذه الشخصية على الأيام من المثل المصرية المشهورة يكنون بها كل فرد يجمع إلى الكرم المسرف حسن السمت والهندام، ويقولون عنه "عامل أبو على" والمنشدون يستغلون هذه الخصلة ويبالغون فى وصفها استعطافًا للمستمعين واستدرارًا لعطفهم.

وأبو زيد هو أهم بطل فى السيرة الهلالية وهو المحور الذى تدور عليه جميع الحوادث تقريبًا حتى لتعرف به، وتكاد تكون قصته وحده وكل من عداه سائر فى فلكه أو منازل له، وهو الوحيد الذى فصلت السيرة حياته منذ ولد إلى أن مات والمقدمة الأولى فيها توطئة للحديث عنه والخاتمة الأخيرة متفرعة منه. وقد مر بنا أن ولادته إنما كانت دعوة مجابة لأمه. وأنه خرج إلى الدنيا مميز الصورة بلونه الأسود، مما جعله يشتهر بين الناس "بالأسمر"، وليس من شك فى أن هذه الصفة الخاصة وجدت إقبالاً من بعض المصريين الذين يصدرون فى تصرفاتهم وأعمالهم من مثل هذه العقدة اللونية. واعتراف السيرة بها وتأثيرها فى صدر حياة أبى زيد له صداه النفسى فى ذلك المجتمع المصرى الخاص ولكن المصريين بصفة عامة وإن احتفظوا فى المناداة عليه بهذه السمة المميزة، إلا أنهم لم يحرصوا عليها بعد أن بوأوه مكانه المرموق وجسموا صورته حتى كادوا يخملون بها صورة الحسن بن سرحان صاحب الرئاسة المعنوية على الجميع، وأدى بهم ذلك إلى أن يجعلوه صاحب مشورة السلطان، والكلمة النافذة عنده، لا يصدر أمره ولا يقوم بعمل إلا إذا أقره عليه أبو زيد. وساعدهم على ذلك أواصر القربى بين حييهما من دريد وجعفر، وبلغ هذا التجسيم حدًا أصبح به أبو زيد

(١) على مبارك. الخطط التوفيقية، ج٣، ص ٦٩ .

هو الحاكم الفعلى على الهلالية وإن خرجت المراسيم والمكاتبات والأوامر عن الحسن ومن ديوانه إلا أن ذلك لم يمنع أبا زيد من الاستئناس بآراء غيره من الأمراء والاشتراك معهم فى الديوان وإن كان أبرزهم، وترتكز بطولته على دعامتين اثنتين أولاهما الشجاعة وهى كما نعلم صفة شائعة بين أبطال السيرة جميعًا، ولكن أبا زيد يبرز عليهم فيها بحيث يفقد التناسب بينه وبينهم ولم يبتكر المصريون هذه الخصلة له، ولكنهم بالغوا فيها حتى أخرجوها عن الممكن وتجاوزوا بها الطاقة البشرية وكادوا يسلكونها مع الخوارق، فهو كغيره فارس يجيد الركوب والكر والفر والمنازلة واستعمال السلاح كالسيف والرمح، ولكنه كفاء جيش بأسره، إذا صرخ ارتعدت له الفرائص تسبقه شهرته وتؤثر فى منازله، تجندل الضربة الواحدة من سيفه العدد الذى لا يحصى من عدوه. ويقذف برمحه إلى مدى لا يبلغه البصر. ولما كانت السيرة تقوم بالمد والجزر فى الحوادث، فمن المنطق المساير لها ألا تصبح حياة أبى زيد انتصاراً كلها وإلا فقدت أهم عناصرها القصصية، ومن ثم فنحن نراه يهزم فى بعض الأحيان ولا يستطيع حماية ذماره كما حدث عند التقائه بملوك العجم الذين استطاعوا أن يتغلبوا عليه ويخطفوا منه ابنة القاضى بدير بن فايد مما دفع الأمراء إلى لومه. فنراه وقد حيل بينه وبين النصر لأنه مقدر على غيره كما هو الحال فى منازلة خليفة الزناتى الذى كتب عليه أن يموت بطعنة من دياب بن غانم. وقد كان يعتمد فى الحالين على الخصلة الثانية التى ترتكز عليها شخصيته وهى الحيلة. وأهلَّه المصريون لها بأن علموه مختلف العلوم والفنون واللغات. فهو يستطيع أن يتنكر فى أى زى وأن يحترف أى مهنة وأن يتحدث بأى لغة. وأسقطوا من حسابهم تلك الصفة اللونية المميزة عن غفلة أو نسيان، إذ ليس من المعقول أن يتنكر فى زى رهبان الروم فى قبرص مثلاً أو أن يتخذ ـ وهو الفارس الذى تغمره الرجولة – مظهر المرأة كما بدا بين جمع الجازية عند أبواب تونس. وقد ألبسه المصريون شخصيات الطبيب والراهب والنديم والمهرج والمرأة بيد أن أهم

شخصيتين كان يلذ لهم أن يصوروه بصورتهما هما العبد لملاءمتها له فى اللون والسحنة، والشاعر الجوال لاتفاقها مع شخصية المنشد نفسه. وخلط المصريون فى هذه الناحية بين أبى زيد وأهم شخصية تتسم بالتنكر والحيلة فى الأدب الشعبى وهى شخصية "جمال الدين شيحة" فى سيرة الظاهر بيبرس[1] الذى يضرب به المثل فى الألاعيب والقدرة الخارقة على التنكر واستعاروا منه الوسيلتين اللتين كان يصطنعهما وهما "جراب الحيل" الحاوى لمختلف الأزياء والأشكال والوجوه والشعور واللحى والشوارب المستعارة، و"البنج" الذى كان يتوسل به إلى التخلص من إرادة غريمة بتخديره والتسلط عليه واستياق حوائجه وأمواله. وخلعاهما على أبى زيد. وأخذ المصريون يتمثلون بهذه الشخصية وجمعوا بين الخصلتين فى قولهم "سكة أبو زيد كلها مسالك" لأنه كان يتوسل إلى غايته بالشجاعة الخارقة والحيلة البارعة معًا. كما أنهم لخصوا جهوده التى كللت بتغلب الهلالية على تونس وفتح القلاع الأربعة عشر ثم استئثار دياب بن غانم بالأمر دونه ودون السلطان حسن فقالوا للأمر يبذل فى سبيله الجهد ولا يبلغ صاحبه الغاية التى يريد "كأنك يا أبو زيد ما غزيت".

وتأتى شخصية دياب بن غانم بعد أبى زيد مباشرة، ومع هذا فإن السيرة لم توله من عنايتها ما أولت قرينه، وأثرت المنافسة بينه وبين أبى زيد والسلطان حسن إلى إعطائه صورة مغايرة لهما. فلم تخلع عليه وقار الملك ولا حسن هيبته ولم تمنحه ذكاء الفارس الكيس ومهدت لمولده بحادثة ظريفة ذات دلالة خاصة وهى أن أباه غانمًا كان رجلاً مزاوجًا وإن ظل أبتر زمانًا، ثم بنى بأم دياب وكانت امرأة دميمة شوهاء، لها ناب بارز قبيح كناب الحيوان ينفر منه كل من يراه، فدعاها ذلك إلى التحجب والانزواء، وأقبل غانم عليها رجاء الإنجاب منها دون زوجاته الجميلات العقيمات وتحقق أمله

(١) كاتب هذه السطور، سيرة الظاهر بيبرس، الفصل الخاص بالشخصيات (مخطوط).

وولدت له دياباً فصبر على عشرتها أربعين عاماً سوياً اعتزازاً بابنه الذى يحفظ له اسمه ومكانته.

ومن الخير أن نذكر هنا أن الابن وأباه كثيراً ما كانا يختلفان فيعمد الأب إلى أم دياب ويرفع عن وجهها النقاب وهو يردد أنه صبر على هذه الدمامة أربعين حولاً من أجله فلا يرى دياب مناصاً من الإذعان وترجع أهميته فى السيرة إلى أنه الرجل الذى قدر له دون سواه أن يصرع خليفة الزناتى صاحب تونس أكبر خصوم الهلالية على الإطلاق. ولعل هذه الشخصية مع ما لها من الأثر الحاسم فى مجريات الحوادث، أقرب الشخصيات إلى الواقع، وأكثرها احتفاظًا بطابع الفروسية، فقد رسم مقداماً صبوراً على الحرب والنزال، ثابتًا جلداً بارعًا فى المبارزة، منتصراً فى كل حومة ينزل إليها. ولكنه لم يكن كأبى زيد صاحب كيد وحيلة، إلى ما اتصف به من الأنانية وحب الاستئثار بالمغانم والنزوع إلى التسلط مما دفع بالهلالية إلى أن يؤخروا مكانته، وأن يكلوا إليه حماية البوش ورعاية الأنعام، وأن يغلوه ويسجنوه سبع سنين لأنه أراد أن يحتكر النصر لنفسه وأن يتسلطن على تونس دون أن يكترث بالحسن أو بأبى زيد أو سواهما من الأمراء. وهو الذى أراد قبل ذلك أن يجلس على عرش مصر وأن يصبح عزيزها وأن يستولى على كنوزها ولولا ما ظهر له من حراسة "الأقطاب" لها وعدم احترام أهليها له، لتم له ذلك. وأدت المنافسة بينه وبين الحسن بن سرحان إلى لون من الموازنة جعلهما يتناقضان، فإذا كان الحسن كريماً معطاءً، فلا بد وأن يكون دياب شحيحاً مغتصباً، وإذا كان الحسن سمح النفس يعفو عند المقدرة ويطلق سراح دياب كلما شفع له أبو زيد، فإن دياباً يجب أن يكون صاحب غدر فقد اغتال الحسن على فراشه ووثب بأبى زيد وهو يلعب معه. وصوره المصريون تياهاً بنفسه، مغروراً بشجاعته، متهوراً فى إقدامه، ضيق العطن عصبى المزاج، والراجح أنهم استعاروا هذه الصورة من المحيط الغربى، واتخذوها مثلاً على هذه الخلال. فهم يقولون لكل نافذ الصبر "هو أنت زغبى؟" نسبة إلى زغبة قبيلة دياب. وهو على شموسه وخيانته لأقرانه

واستئثاره بالخير دون الناس جميعًا، كان محبًا لرمحه وفيًا لفرسه. ولم يرض المصريون أن ينفرد بالانتصار على خليفة الزناتى كما قدر له فأقحموا معه الرجل الذى أحبوا وهو أبو زيد يعينه بحيلته، حتى أن ديابًا وهو يضرب منازله العنيد الضربة القاضية كان أبو زيد يسمم جراحه ليجهز عليه.

ولن نجد فى المعسكر الهلالى من الرجال من يضارع هؤلاء الثلاثة فى التخصص والبروز، على الرغم من الاعتماد على الملاحظة الخارجية فى رسم صورهم. وهذا بدير ابن فايد، وهو رابع الأربعة، ليست له علامة تميزه عن غيره سوى وظيفة القضاء التى لم يبلغها بالتفوق فى العلم وإنما انتقلت إليه انتقال الإرث، ولكن هذا لم يمنع المصريين من أن يجعلوا هذا القاضى الأمين على إقامة الشرائع والشعائر يبدو فى سمة العلماء وكرامتهم ووقارهم واحتشامهم ونزاهتهم، أما سائر الأمراء والفرسان الهلالية فإخوة أو أبناء للثلاثة المقدمين، ليست لهم خصائص يمتازون بها، وإنما هم تكرار مصغر باهت اللون لأولئك الثلاثة. مثال ذلك، بريقع ورزق ونصر وزيد وزيدان ومحمد وعلى. كما أن الرجال الذين انضموا إلى الحلف الهلالى العام مثل عامر الخفاجى، لا يعرفون بخصلة معينة. وهم وإن كانت الحوادث لم تجعلهم هلالية لحمًا ودمًا، إلا أن أوصافهم المجملة لا تختلف فى شىء عن أوصاف غيرهم.

وإذا انتقلنا إلى معسكر خصوم الهلالية، فإننا لن نجد فيهم شخصية بارزة تستحق الوقوف عندها إلا خليفة الزناتى الذى احتفلت به السيرة أيما احتفال، لتجعله كفاء الهلالية فى القدرة والشجاعة. ولم يقنع المصريون بأن يولد كما يولد غيره من الأبطال، ونحن نذكر أن الأحداث التى أحاطت مولد الحسن أو أبى زيد أو دياب لم تكن خارقة أو خرافية وإنما كانت للإبانة عن مكان هؤلاء من آبائهم وأقوامهم، وعما تخبئه المقادير لهم. أما ولادة خليفة الزناتى فلم تقم بمجرد المبالغة والتهويل. وإنما قامت بمجاوزة الحدود الطبيعية حتى لتسلك المولود مع الشخصيات الأسطورية فقد انفرد بأنه من أب إنسى وأم جنية، وللمصريين فى التزاوج بين الإنس والجن عقائد لا تزال

موجودة إلى الآن. واستتبع ذلك مغايرة حياته للأناسى من حيث التعرض للتلف. وما عليه إذا طعن إلا أن يسكب على جرحه قطرات من "ماء الحياة" حتى يبرأ لتوه. ولن يلقى حتفه إلا إذا حان حينه المقدور. ومن ثم فهو شجاع لا يهاب أحداً من الفرسان كائنًا من يكون إلا دياب بن غانم، وهو بصير بأساليب الحرب عنيد فى النزال صبور على الكر والفر، له حربة تقد الفارس والفرس، وتفلق الصخر تحتهما ونتج عن هذا أن أصبح السيد المطاع فى قومه لا يُعصَى له أمر ولا ترد عليه كلمة. فلما اقتحم الهلالية بلاده نفر إليهم فى جنده وأحلافه واشتدت وطأته عليهم ونازل فرسانهم صبوراً عنيداً، وكان يقهرهم واحداً بعد واحد. لم يقف أمامه الحسن وأبو زيد. وصرع تسعين من شجعانهم، ولم يقنع بهذا بل كان يحز رءوسهم عن أبدانهم ويعلقها على أسوار تونس، إرهاباً للمهاجمين وفتًا فى عضدهم. وكاد اليأس يستولى على الهلالية ويعيدهم أدراجهم لولا أن استعطفوا دياباً وكانوا يعرفون كما يعرف خليفة الزناتى، أنه وحده الذى يصرعه، فلما رآه عرفه لساعته، ولكنه لم يتزلزل وظل يجالده ويداوره الأيام الطوال. وتصل السيرة فى هذه المعركة إلى غايتها القصوى، وعلى الرغم من وضوح النتيجة فإن التوزان بين الرجلين يبعدها عن المخيلة، وهنا تتداخل المكيدة فى شخص سعدى ابنة الزناتى فترجح كفة دياب عليه. وليست لخليفة الزناتى فى السيرة خصلة غير الشجاعة والحزم. ولولا ما كانت تدبره ابنته بليل ما أفلت الجواسيس فى ريادتهم، ولا وقفت جحافل الهلالية فى تغريبتهم. وليس فى المعسكر الزناتى من الرجال سوى هذا البطل. ولم تورد السيرة غيره إلا العلام وزيره، وقد كان كما يدل على ذلك اسمه ذا دراية بالعلوم الخفية كالسحر والتنجيم، ولم تكن له إرادة تقف إلى جانب مولاه أو ابنته ولا شذوذ فى ذلك على منطق السيرة، لأنه وهو العليم بالمصير، عليه إذا عجز عن نصرة قومه أن يقف من الحوادث موقفًا سلبيًا.

وصنيع المصريين مع شخصيات النساء كصنيعهم مع شخصيات الرجال. نظروا إليها من خارجها واكتفوا بالوصف دون التحليل، واختاروا من الخصال أبرزها ليكون

العلامة المميزة على صاحبتها وكانت مهمتهم فى ذلك أيسر من مهمتهم فى وصف الرجال، ذلك لأن مكان المرأة من السيرة ثان إذا قيس بمكان الرجل. ولكنهم انتخبوا شخصيتين نسائيتين اثنتين وأولاهما عناية فائقة لا تقل عن عنايتهم بالأبطال البارزين، وهما الجازية وسعدى. ولا يفوتنا قبل أن نورد صورتيهما، أن نسجل أن المجتمع المصرى لون هاتين الشخصيتين باللون الذى يريد، وهو المشتق من حياته وتجاريبه، ويجب أن نلاحظ أن المنشدين كلهم رجال، وأن جماهير المستمعين لهم مباشرة هم أيضًا رجال، وإذا اتفق وأنصت إليها نساء، فإنما يكون ذلك من وراء الحجب والنوافذ وإذن فالتصوير يعتمد على تمثل الرجل للمرأة ولا يقوم على تمثلها لنفسها وهو متأثر برأيه فيها من ناحية وبإعارتها بعض صفاته من ناحية أخرى.

ولسنا ندرى أكانت "الجازية" اسمها، أم كان لقبًا عليها لأن السيرة تذكر فى حوادثها الأولى اسمًا آخر لها وهو "نور بارق" وغير معقول أن تكون الجازية لغة فى "الغازية" لأنها عرفت بهذا الاسم قبل أن تتزوج وبالتالى قبل أن يقوم الهلالية بغزوتهم الكبرى وهى تعرف فى جميع الأحداث بعد أن تركت زوجها الأول بكنيتها "أم محمد" وهذه الكنية تزحم اسمها وتكاد تغلب عليه مما يدل على أن المجتمع المصرى كالمجتمع العربى يؤثر أم البنين على سواها، ويؤثر هذه الصفة على غيرها من الصفات، ومن الطبيعى أن تكون صورة الجازية مثالية كصور النساء فى القصص الشعبى كله، وهى توصف بأنها "جميلة المنظر لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال فى الحسن والكمال والقدر والاعتدال وفصاحة المقال، ولا يوجد مثلها بين الخلق لا فى الغرب ولا فى الشرق..." وهو كلام عام ينطبق على بطلات القصص الشعبى كلهن، وليست فيه خصوصية تتميز بها الجازية وتلتقى الزوجية والأمومة شخصها، فقد كانت تحب زوجها "شكر" صاحب مكة؛ ولا تعدل به رجلاً آخر ولو كان من قومها، وكانت تبكى فراقه وفراق ولدها منه فى آن واحد، ولم يغلبها على هذه العاطفة التى تجذبها إلى أسرتها الخاصة إلا العاطفة القومية العامة، من أجلها هجرت زوجها الذى تؤثر، وولدها الذى

تحب، وفارقت خفض العيش معه إلى جفوة الحياة القاسية التى تقوم على النقلة والحرب. وتبدو هذه العاطفة القومية التى تكاد تنسيها ذاتها عندما عرضت نفسها، والهلالية فى مصر، على أبى زيد ليبنى بها بدلاً من زوجته "غالية" التى عادت مغضبة إلى جزيرة العرب، وذلك ترضية له وتشبثًا به حتى لا يفارق قومه وهم أحوج ما يكونون إليه، كما يبدو النضال بين العاطفتين المتنازعتين، وهو الذى أوردته السيرة موضوعًا لا محللاً، عندما نزل الهلالية بابن عمهم الماضى بن مقرب، فقد أراد أن يصهر إليهم فى الجازية ووافق أهلوها على ذلك، ولكنها رفضت وفاء لزوجها حتى إذا جاءتها موافقته ـ وهو أمر شاذ ومصطنع ـ رضخت مكرهة وتشبثت بقومها كما تشبثوا بها فرافقتهم إلى غايتهم فى تونس. وكما كان الأمراء هم الصور الدالة على أقوامهم، فكذلك كانت الجازية هى الصورة الدالة على نساء الهلالية جميعًا، تتزعمهم فى الاستنفار إلى القتال والتشجيع عليه ولكن أبرز خصالها هى الحيلة. وتظهر جلية فى موقفين أولهما عندما آثرت قومها على زوجها وأرادت أن تتحايل عليه. وثانيهما عندما أخذت فتيات القبيلة ومعهن أبو زيد لتحتال على بواب تونس، ليسمح لهن بالدخول ليستطلع أبو زيد ما يريد من الأمراء. وبلغ من قوة شخصيتها أن كانت تشارك فى تدبير الأمور وإقرار الخطط حتى قيل إن لها "ربع المشورة" فى الديوان. هذا إلى شجاعة نادرة تكاد تقربها من الرجال.

وتنحصر قيمة النساء الهلاليات الأخريات فى علاقتهن بآبائهن أو بعولتهن. وهن يعظمن أو يتضاءلن بمقدار هذه العلاقة. وإذا كان لبعضهن أثر ما فى الحوادث، فإنما يكون ذلك بطريق غير مباشر. فالسيدة خضرة الشريفة أم أبى زيد، والعالية أو الناعسة زوجتاه، ورية ابنته تعود أهميتهن إليه وحده. وشيحة وعمرة وسرورة أخوات السلطان حسن، وأمية ابنته، ونافلة أخت دياب، ووطفا ابنته والمارية ابنة القاضى بدير. كل هؤلاء مجرد أسماء ليست لهن صفات معينة بارزة أو غير بارزة وقد يذكرن فى معرض الحوادث ويؤثرن فيها، وقد يتأثرهن الآباء والأزواج، ولكن من اليسير أن يخلط

بينهن لعدم الفوارق، كما هو ملاحظ بين نسخ السيرة عندما تتعرض لأسمائهن وعلاقاتهن. وهن يدرن فى الفلك العام ويتبعن أميرتهن الجازية فيما تأخذ نفسها به. وفيهن جميعًا عفة اشتهر بها العرب، وأحب المصريون أن تكون فى نسائهم وفتياتهم.

وفى المعسكر الآخر، سعدى وحيدة خليفة الزناتى فى رواية، وابنته الأثيرة عنده فى رواية أخرى. وصنيع المصريين القصاص فى هذه الشخصية أكبر من صنيعهم فى أية شخصية أخرى، وتكاد تكون من تلفيقهم، وهى بارعة الجمال، ولعلها تفوق الجازية فيه، لأن جمالها هو العامل المؤثر فى أعظم حوادث السيرة ولم يرسموها مكروهة أو مبغضة إلى النفوس لأنها زناتية، وقد مر بنا أنهم لم يزروا بصورة أبيها، ولكنهم جعلوها مباينة من بعض الوجوه العامة للجازية؛ فسعدى على نقيضها تطيع عاطفتها الخاصة وتعصى عاطفتها القومية. وتدور حياتها كلها على خصلتين متداخلتين، هما الحب والحيلة التى تبلغ درجة الكيد، فما أن شغفت بمرعى حتى دفعها ذلك إلى القيام بكل عمل، والاستهانة بكل عرف. فاستغلت مكانها من أبيها حتى دفعته إلى تعديل حكمه بالإعدام على أبى زيد ورفقاته الثلاثة باعتبارهم جواسيس على السجن المؤبد. ثم استغلته ثانية حتى أفرج عن أبى زيد، وهى تعلم مقامه وإن ادعت أنه عبد. واتصلت بأعداء قومها الهلالية ونفضت إليهم بما علمت من العرافين، من أن مصرع أبيها لن يكون إلا على يد دياب بن غانم وبصرتهم بنقط الضعف فيه، كما كانت تحث أباها على منازلة دياب، وهو يعلم أن مصرعه على يده. ولما لم يف لها مرعى بما تعاهدا عليه، ظلت وفية له على الرغم من أن ديابًا طلبها لنفسه، وهو الطاغية العنيد فأبت وأخذ يعذبها ويفتن فى إذلالها لكى تنزل عن إبائها فلم يفلح، وشكته إلى الحسن بن سرحان وتذهب رواية إلى أنه أعانها على تحقيق أملها فى الزواج من مرعى وتذهب رواية أخرى إلى أن ديابًا لما بلغه شكاتها أخذته العزة بالإثم وقتلها.

وليس فى المعسكر الزناتى من النساء بعد سعدى غير جاريتها مى وهى مقحمة فى هذا المعسكر إقحامًا، فإن السيرة تروى أنها عربية هلالية وإنها انتزعت خفية من

أهلها وبيعت فى تونس، فكانت من نصيب خليفة الزناتى خلعها على ابنته لتكون الوصيفة الملازمة لها ووظيفتها فى الحوادث كوظيفة التوابع فى القصص التمثيلى يعين على تجسيم العواطف الذاتية لتكون أكثر وضوحاً من قصرها على المناجاة الفردة، كما أنها بحكم أصلها الهلالى كانت تلح على مولاتها بأخبار قومها حتى أثرت فيها بما يقرب من الاستهواء، وإن كانتا عالمتين كغيرهما بالمصير.

ومن العجيب أن فن التشخيص فى سيرة بنى هلال وإن قام على الأوصاف الخارجية البارزة إلا أنه أدق وأدنى إلى الحياة منه فى رسوم خيال الظل، فإن المثل الذى اطلعنا عليه منها[1] يفيد بأن الأشخاص كانوا يتعاقبون فى الظهور يتحدث كل منهم معرفًا بنفسه، مبينًا أوصافه واتجاهاته فى الحياة بصفة عامة. ولم يكن يدور بينهم حوار بالمعنى الصحيح. ومن ثم لم تكن هناك حوادث تستتبعها عقدة أو حبكة، أما أشخاص السيرة فعلى الرغم من صورهم العامة، أحياء يتحركون ويتحاورون ويتداخل بعضهم فى بعض ويتفاعل بعضهم مع بعض ويسايرون الحوادث التى كتبت لهم ويلقون المصير الذى قدر عليهم. وهذا هو الذى يدعونا إلى القول بأن نواة الدرامة هى هذه السيرة وأمثالها وليست رسوم خيال الظل. ولعل "صندوق الدنيا" فى منزلة بينهما، وإن كانت صلته بسيرة بنى هلال أوثق منها بأى شىء آخر، فهو يعتمد على الرسوم المتعاقبة، كما هو الشأن مع خيال الظل، ولكنها رسوم واضحة القسمات لا أشباح مجسمات، ثم إن هذه الرسوم معظمها خاص بالهلالية وإذا كان خيال الظل يتفوق فى شىء فهو اقتطاعه نماذجه البشرية من الحياة الواقعية واعتماده كالمنشد على التلوين الصوتى واستغلاله الموسيقى. وقد بلغ من تفاعل سيرة بنى هلال مع الحياة المصرية أن أهل مصر كلفوا بأبطالها وخلصوا أسماءهم على أبنائهم. وفيهم من

(١) محمد بن دانيال، طيف الخيال، نشرة جاكوب.

يحلى يده أو صدره بالوشم المشتق من صورهم كما تتمثلها العقلية العامية. وثمة صور تزين جدران البيوت والدكاكين والندوات تمثل أمراء الهلالية وأميراتها.

وقد مر بنا أن سيرة بنى هلال وأضرابها من الأنواع الأدبية الشعبية أروج فى الريف منها فى القاهرة وهذا من حيث مقدار الرواج لا من حيث نوعه واتصاله بفن السيرة نفسه ذلك لأن المجتمعات الريفية التى تنشر فيها موقوتة لا يمكن أن تستغرق السيرة بأكملها مهما طالت. فالموالد الخاصة بالأولياء فى القرى لا تستمر إلا بعض شهر، والأعياد لا تتجاوز اليوم أو اليومين إلا قليلاً، والأفراح أيام معدودات أيًا كان أصحابها غنى وبسطة رزق. أما فى القاهرة فإن هذه المواسم والحفول أكثر عدداً وأطول مدة وأزحم جمهوراً ثم إن فيها هذه الندوات الليلية المستمرة المعروفة بالقهاوى التى استلزمها التجمع واقتضاها جوها الحار وجنوح القاهريين إلى السهر واحتباس بيوتهم عن الهواء ويغشاها التجار وأصحاب الحرف من الطبقتين الوسطى والدنيا، وهى متفشية فى أنحاء القاهرة منذ أمد بعيد لا يكاد يخلو منها مكان[1]. وكان المنشدون إلى عهد قريب ينتقلون بين هذه القهاوى فى مختلف الأحياء فيستطيع الواحد منهم أن يسرد سيرة بنى هلال كلها وهى تستغرق أكثر من ستة أشهر، بل إنه إذا استعيد كررها أو كرر بعض حوادثها، وهذا هو الذى مكن لها فى نفوس القاهريين. وكما أنها تأثرت بالمجتمع المصرى العام، فإن هذا المجتمع الخاص قد طبعها بطابعه.

وتختلف هذه القهاوى (نقصد الوطنية منها) من الناحية النفسية عن الأندية النظامية التى تقيدها لوائح وتقاليد والتى تنتخب أعضاءها على أسس اجتماعية أو ثقافية أو مهنية، وإن كنا نعلم إن كثيراً من هذه القهاوى كانت لا تزال لها صفاتها

---

(١) أحصى على باشا مبارك عدد القهاوى فوجد أنها تبلغ ١٠٦٧ قهوة موزعة على مختلف الأحياء كالآتى:

الأزبكية ٢٥٢، بولاق ١٦٦، عابدين ١٠٢، السيدة زينب ٧١، الخليفة ٧٥، مصر العتيقة ٥٤، باب الشعرية ٦٠، قوصون ٨٥، الجمالية ١٤٢، الدرب الأحمر ٦٠، ج١، ص ٩٥، ط بولاق ١٣٠٦ .

النقابية أو المحلية، بحيث تنتظم جمعًا متجانسًا من الناس يؤلف بينهم الجوار فى الحى الذى ينزلونه أو الإقليم الذى نزحوا عنه أو الحرفة التى يشتغلون بها. ولكن خضوعها للعرف غير المنظور وتحررها من الأوضاع والقيود والسماح لكل من يريد أن يغشاها، جعلها أماكن تزجية فراغ فحسب وجعل روادها يصدرون فى تصرفاتهم وأقوالهم عن عقلية الجمهور. أضف إلى ذلك أن أغلبهم لا يغشاها إلا بعد أن يفرغ من عمله فهو محتاج إلى الراحة الذهنية والاسترخاء الجثمانى. وإذا انصرف إلى شىء فإلى حديث بطالة، أو إلى لعب يغير نوع الجهد الذى يبذله طول يومه ويثير فيه بعض ما يمكن فى أطوائه من الغرائز والرغبات ولا تزال الصورة التى سجلها إدوارد لين(١) لقهاوى القاهرة موجودة فى الأحياء الوطنية الأصيلة التى لم تتغير إلا قليلاً، ومن الطبيعى أن يكون مثل هذا الجمهور محبًا للفرار بنفسه من الحياة الواقعية وإطلاق العنان لأخيلته أو أوهامه إذا شئت. وحسبه أن يستمع إلى سيرة بنى هلال وأن يتتبع حوادثها وأشخاصها فى مختلف البلدان والبيئات وهو قابع فى مكانه تحيط به رسومها عن يمين وعن شمال، ومن الكلم المأثور عند المعنيين بالنفس الجماعية أن عقلية الجمهور أضعف من عقلية كل فرد فيه وإذا ركز انتباه رواد القهوة إلى شىء موحد، فإن هذا الانتباه الجماعى قليل الحظ من التأمل والمراجعة وهذا هو السبب فى أن المنشدين ليسوا فى حاجة إلى تبرير الخوارق أو المتناقضات وما من ريب فى أن العقائد القديمة لا تزال راسبة فى نفسية المنشدين وجمهورهم على السواء، فأدى ذلك إلى بعث التقاليد القصصية القديمة الخاصة بالسحر والرصد والتنجيم والمزاوجة بينها وبين حوادث السيرة فى إسراف يقتضيه غياب العقل المتأمل مع الاعتماد على الاستماع القاصر عن الفحص والاسترجاع، وقد كثر هذا العنصر فى السيرة الهلالية فى ديوان مصر بخاصة.

---

(١) إدوارد لين، المصدر المذكور، ج٢، ص ٣٢ وما بعدها.

من ذلك حكاية الغزالة المسحورة التى استدرجت دياباً حتى أبعدته عن قومه، إلى أحاديث ملوك الجن وملكاته وما كان بينهم وبين الهلالية من وقائع وحروب تشبه إلى حد كبير ما وجدناه فى الأجزاء الأخيرة من سيرة الظاهر بيبرس وكتاب ألف ليلة وليلة، مما يدل على أن العقلية التى تتغذى بهذا القصص الشعبى واحدة. على أن لسيرة بنى هلال شأناً آخر فهى تثير فى هذا الجمهور غريزة المقاتلة الكامنة فيه التى لا تحركها الحياة الحضرية الوادعة، وهى فى ذلك تقوم بالوظيفة نفسها التى تقوم بها مختلف المباريات من ألعاب داخلية وخارجية فيندفع كل إلى التعصب لفريق، وينضم بعض الجمهور إلى أبى زيد، وبعضه الآخر إلى دياب ويبلغ من قوة هذه الاستثارة أن يختصم الفريقان ويأخذ المنشد فى تغذية هذه الخصومة وإن تأثر فى بسط الحوادث أو طيها بمقدار ما يبذل كل منهما. وكثيراً ما تتحول هذه الخصومة الاستهوائية إلى خصومة حقيقية تنتهى بعراك دموى وكل الجمهور هلالية بمعنى أن أحداً لا يمكن أن ينضم إلى خليفة الزناتى. وتتأثر هذه العصبية فى بعض الأحيان بما يستقر فى أخلاد الجمع من الأفكار الثابتة المتعلقة بأنسابهم، كما تتأثر بخلائقهم، فالعنيد الصلب زغبى هواه مع دياب. وصاحب الحيلة هواه مع أبى زيد والكريم الأنيق يشغل بالحسن. ويميل أصحاب الوجوه السمراء إلى أبى زيد. ومن الملاحظة التى تستحق التسجيل أن أغلب جمهور القهوة من الكهول أو إذا شئت الدقة، أنهم كانوا كذلك إلى عهد قريب، فلم يكن يسمح فى تلك الأوساط للصبيان أو اليافعين بغشيان أمثال هذه الندوات، وإذا تجرأ أحدهم على ذلك تعرض للسخط الاجتماعى العام. وهذه الكهولة هى السمة البارزة فى السيرة الهلالية كلها، فقد احتفلت بأبطالها وهم فى هذه السن الناضجة، كما أن أعمال هؤلاء الأبطال تمثلها المثل الخلقية والاجتماعية الخاصة بالكهول، كالاحتفال بالزواج والإنجاب والعفة بين الكبار والصغار على السواء.

وإذا كانت سيرة بنى هلال قد قامت فى مجتمعها العربى الأول بوظيفة حيوية خطيرة، هى ترسيب التراث القبلى العام وادخار التجاريب والاحتفاظ بالمقومات

الجماعية، فقد قامت فى البيئة المصرية بوظيفة لا تقل عنها خطراً، وهى إذكاء الشعور بالذاتية الوطنية، وبيان استقلالها ومغايرتها لغيرها والاعتزاز بها والدفاع عنها، ثم العمل على البلوغ بها إلى الكمال الممكن كما يتصوره المصريون أنفسهم، بما يحسونه من الفارق بين المثال والواقع من ناحية، وبما ينقدون به ذواتهم ومجتمعهم من ناحية أخرى، إلى ما نقوم به من بعث الغرائز التى توشك أن تنقرض والتى لا يستطاع الدفاع عن الذاتية الخاصة أو العامة إلا بها. ويظن البعض أن سيرة بنى هلال وأمثالها سائرة إلى زوال. ولكن الوعى القومى قد نسبه إليها وأعاد لها بعض اعتبارها، كما أن وسائل الاتصال بالجماهير كالراديو أو السينما تضاعف من قيمتها، بل إن أنصار الأدب الرسمى لا يجدون غضاضة فى انتهاب موضوعاتها، ونحن على يقين من أنها ستعيش ما عاشت الذاتية المصرية، ولن تقف عن التطور بتطورها.

مصادر البحث

المصادر العربية

١ – الدكتور إبراهيم رزقانة، الجغرافيا التاريخية لشرق الدلتا، رسالة دكتوراه لم تطبع.

٢ – ابن الأثير... الكامل فى التاريخ، طبعة نورنبرج، ليدن، ١٨٦٦م.

٣ – ابن الأثير... أسد الغابة، القاهرة، ١٢٨٥ هـ –.

٤ – ابن حجر العسقلانى... الإصابة، القاهرة ١٣٢٥ هـ –.

٥ – ابن حوقل... المسالك والممالك، المكتبة الجغرافية، طبعة ده غوى، ليدن، ١٨٧٢م.

٦ – ابن خرداذبة... المسالك والممالك، طبعة ده غوى، ليدن، ١٨٨٩م.

٧ – ابن خلدون... كتاب العبر، بولاق ١٢٨٤ هـ –.

٨ – ابن خلكان... وفيات الأعيان، القاهرة، ١٢٧٥ هـ –.

٩ – ابن دريد... كتاب الاشتقاق، طبعة فستنفلد، ليدن ١٨٥٤م.

١٠ – ابن عبد ربه... العقد الفريد، القاهرة، ١٣١٧ هـ –.

١١ – ابن عذارى... البيان المغرب فى أخبار المغرب، ليدن ١٨٤٨م.

١٢ – ابن عساكر... التاريخ الكبير، دمشق ١٣٣٢ هـ –.

١٣ – ابن قتيبة... الشعر والشعراء، طبعة ده غوى، ليدن، ١٩٠٢م.

١٤ – ابن قتيبة... المعارف، القاهرة، ١٣٥٣ هـ –.

١٥ – ابن الكلبى... الأصنام، طبعة أحمد زكى باشا، القاهرة، ١٣٤٣ هـ –.

١٦ – ابن الكلبى... نسب عدنان وقحطان.

١٧ – ابن منظور... لسان العرب، بولاق ١٣٠٧هـ –.

١٨ – ابن هشام... السيرة، القاهرة، ١٣٢٩هـ –.

١٩ – ابن يعيش... شرح مفصل الزمخشرى، ليبزج، ١٨٧٦م.

٢٠ – أبو تمام... ديوان الحماسة، القاهرة، ١٣٤٦هـ –.

٢١ – أبو حنيفة الدينورى، الأخبار الطوال، القاهرة، ١٣٣٠ هـ –.

٢٢ – أبو الفرج الأصفهانى، الأغانى، ليدن، ١٣٠٥م.

٢٣ – أحمد بن زينى دحلان، بيان أمراء البلد الحرام، القاهرة، ١٣٠٥م.

٢٤ – أحمد الشايب... النقائض، القاهرة، ١٩٤٦م.

٢٥ – أحمد فريد رفاعى، عصر المأمون، القاهرة، ١٣٤٦هـ –.

٢٦ – الأزرقى... أخبار مكة، مكة، ١٣٥٢هـ –.

٢٧ – الاصطخرى... المكتبة الجغرافية العربية، ليدن، ١٨٧٢م.

٢٨ – الألوسى... بلوغ الأرب، القاهرة، ١٩٢٤م.

٢٩ – أمين الخولى... الجندية فى الإسلام، مخطوط.

٣٠ – أمين الخولى... فى الأدب المصرى، القاهرة، ١٩٤٣م.

٣١ – بتلر... فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد، القاهرة، ١٣٥١هـ – ١٩٣٣م.

٣٢ – البحترى... كتاب الحماسة، بيروت، ١٩٠٩م.

٣٣ – البكرى... المسالك والممالك، طبعة فستنفلد، ليدن، ١٨٧٢م.

٣٤ – البلاذى... فتوح البلدان، القاهرة، ١٣١٩هـ –.

٣٥ – التهانوى... كشاف اصطلاحات الفنون، كلكته، ١٨٦١م.

٣٦ – الدكتور جب وآخرون... تراث الإسلام، الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٣٦م.

٣٧ – جرير والفرزدق... النقائض، طبعة بيفان، ليدن، ١٩٠٥م.

٣٨ – حسن إبراهيم حسن... الفاطميون فى مصر، القاهرة، ١٩٣٢م.

٣٩ – حسن إبراهيم حسن... تاريخ الإسلام السياسى، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٣٥م.

٤٠ – حسن محمود... دولة الزيريين، رسالة ماجستير لم تطبع.

٤١ – الدكتور حسين مؤنس... فتح العرب للمغرب، القاهرة، ١٩٤٧م.

٤٢ – القائم قام رفعت الجوهرى بك... أسرار من الصحراء الغربية، القاهرة، ١٩٤٧م.

٤٣ – الزبيدى... تاج العروس، القاهرة، ١٣٠٦هـ –.

٤٤ – سركيس... فهرس المطبوعات العربية، القاهرة، ١٣٤٦هـ –.

٤٥ – الزمخشرى... المفصل، طبعة بروش، ١٨٧٩م.

٤٦ – سيبويه... الكتاب فى النحو، برلين، ١٩٠٠م.

٤٧ – السمعانى... الأنساب، ليدن، ٢١٩١م.

٤٨ – السيوطى... المزهر، بولاق، ٢٨٢١م.

٤٩ – السيوطى... وصف اللآل فى وصف الهلال، الآستانة، ١٣٠٢هـ –.

٥٠ – الضبى... المفضليات، ليبزج، ١٨٨٥م.

٥١ – الطبرى... تاريخ الأمم والملوك، طبعة ده غوى، ليدن، ١٨٧٩ – ١٨٨١م.

٥٢ – عبد الحميد يونس... سيرة الظاهر بيبرس، رسالة ماجستير لم تطبع.

٥٣ – القائم قام عبد الرحمن... الأعلام وشارات الملك فى وادى النيل، القاهرة، ١٩٤٩م.

٥٤ – عبد الوهاب حمودة... اللهجات والقراءات، القاهرة، ١٩٤٨م.

٥٥ – على باشا مبارك... الخطط التوفيقية، بولاق، ١٣٠٦هـ –.

٥٦ – عمر الصالح البرغوتى... الوزير اليازورى، القاهرة، ١٩٤٨م.

٥٧ – فانديك... اكتفاء القنوع بما هو مطبوع، القاهرة، ١٣١٤م.

٥٨ – الدكتور فؤاد حسانين على... قصصنا الشعبى، القاهرة، ١٩٤٧م.

٥٩ – قدامة... كتاب الخراج، المكتبة الجغرافية العربية، طبعة ده غوى، ليدن، ١٨٨٩م.

٦٠ – القلقشندى... صبح الأعشى، القاهرة، ١٣٤٠هـ –.

٦١ – كعب بن زهير... بانت سعاد، طبعة باسية، الجزائر، ١٩١٠م.

٦٢ – محمد بن دانيال... خيال الظل، طبعة جاكوب.

٦٣ – محمد عبد المعيد خان... الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة، ١٩٢٧م.

٦٤ – محمد عزة دروزة... عصر النبى، دمشق، ١٣٦٥هـ –.

٦٥ – محمد فهمى عبد اللطيف... أبو زيد الهلالى، القاهرة، ١٩٤٦م.

٦٦ – المسعودى... مروج الذهب، طبعة بربييه دى ما ينار، باريس، ١٨٧٧م.

٦٧ – المسعودى... التنبيه والإشراف، ليدن، ١٨٩٣م.

٦٨ – المقريزى... البيان والإعراب، القاهرة، ١٩٣٦م.

٦٩ – المقريزى... الخطط، القاهرة، ١٣٢٤هـ –.

٧٠ – المقريزى... إمتاع الأسماع، القاهرة، ١٩٤٦م.

٧١ – ناصر خسرو... سفر نامة، ترجمة الدكتور يحيى الخشاب، القاهرة، ١٣٦٤هـ –.

٧٢ – الهمذانى... صفة جزيرة العرب، طبعة مولر، ليدن، ١٨٨٤، ١٨٩١م.

٧٣ – وستر مارك... الزواج، ترجمة عبد الحميد يونس، القاهرة ١٩٣١م.

٧٤ – ياقوت... معجم البلدان، القاهرة، ١٣٢٣هـ –.

٧٥ – اليعقوبى... كتاب البلدان، المكتبة الجغرافية العربية، طبعة ده غوى، ليدن، ١٨٧٢م.

ويضاف إلى هذه المصادر:

٧٦ – دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٣٣م – ١٩٤٩م.

٧٧ – فهرس دار الكتب المصرية، الجزآن الرابع والخامس، القاهرة، ١٣٤٨هـ (١٩٢٩ – ١٩٣٠).

المصادر الإفرنجية

1 - "Ahlwardt (w): die Handschrieften - verneichnisse der Koniglichen bibliothek, Berlin 1896."

2 - Ammar (Abbas): racial elements in the north - Eastern province of Egypt: a study of Ethnic stocks in sharquya.

3 - "Basse,t: Bull de corros p, afric."

4 - Bel (A): la Djazya.

5 - Chauvin (V): Bibliographie des ouvrages Arabes.

6 - Collingwood (R.G.): The Principles of Art. Oxford 1938.

7 - Creswell (K.A.C): Early Muslim Archiecture.

Ellis; Catalogue of Arabic books in the British Museum.

8 - "Elworthy (F.F.): The Eavel eye, London 1895."

9 - "Faircild (Henry Pratt): Dictionary of Sociology, New York."

10 - "Frazer (Sir James George): The Golden Bough, A Study in Magic and Religion, London 1925."

11 - "Freud (Sigmumd): Group Psychlogy and the Analysis of the Ego, London 1940."

12 - "Gayley (Charles Mills): Methods and Materials of Literary Criticism, California 1919."

13. "Guerber (H.A): The book of the Fpic, London 1930."

14 - Hommerton (J. A): Universal History of the World.

15 - Hartmann (M): Geitscher F. Afrik U. Ocean SP.

16 - "Lane (Edward William): An Account of the Mannares and Customs of the Modern Egyptians, London 1871."

17 - "Lane - poole (Stanly): A History of Egypt, the middle Ages, London 1925."

18 - "Mcdougall (William): An Introduction to Social Psychology, London 1936 ."

19 - "Mcdougall (William): The Group mind, London 1939."

20 - Mackail (J.W): Lectures on Poetry.

21 - Maliuowski (B.): Myth in Primitive Psychology.

22 - Marcais (Georges): Les Arabes en berherie 1913.

23 - "Mayers (J.L.): The Dawn of History, London 1927."

24 - "Mercier (E.): Hist, de L, Afribue, Paris 1888 - 1890."

25 - Nicholson: Literary History of the Arabs.

26 - "Paris (Gaston): Exrtraite de La Chanson de Roland, Paris 1921."

27 - "Spence (Lewis): An Introduction to Mythology, London 1931."

28 - "Spence (Lewis): Myths and Legends of Babyloniaand Assyria, London 1928."

29 - Culturgesch des Orients: Vienna 1875 - 1877.

30 - Ency: of Islam.

31 - Ency: of Relig. And Ethics

عناصر البحث

تمهيد :

الاحتفال بالأدب الشعبى. وصل الأثر الأدبى ببيته. الأدب وعلم النفس. النفسية الفردية والنفسية الجماعية. تصحيح خطأ تسوية الذوق العام. الأدب الشعبى والأدب غير الشعبى. تعريف الأدب الشعبى، نظرية الاسترجاع. الفكرة الإقليمية فى الدراسة الأدبية. التخصص الجامعى. عنوان البحث. منهج البحث. منهج التاريخ. التاريخ الجماعى لا التاريخ الاجتماعى. صلة الأدب بالتاريخ. منهج النقد الفنى. صعوبة التطبيق على الأدب الشعبى، اندماج المنشئ فى التذوق.

الكتاب الأول

الهلالية فى التاريخ

الباب الأول: فى العصر الجاهلى

الجاهلية وتحديدها. الأنساب. قيس عيلان. سليم. هوازن. عامر. هلال. دلالة الأنساب. البيئة المكانية. منازل قيس. منازل سليم. منازل هوازن. منازل عامر. منازل هلال. المشخصات البيئية. نجد. أثر البيئة الطبيعية. المرحلة الرعوية. أيام العرب. الأيام القيسية. الأيام الخارجية. الأيام الداخلية. الأيام وترتيبها الزمنى. الأبطال ومشخصاتهم. المعبودات. ضملر. جهار. ذو الخلصة. الحس. الخصائص اللسانية. عهد انتقال.

الباب الثانى : فى العصر الإسلامى

الحواضر العربية. النزوع إلى التوحيد. القرآن الكريم. النواة القومية الأولى. موقف قيس. بداية الصراع. موقف سليم. موقف عامر. جهود سلمية. ولاء سليم. الدين لا العصبية. هوازن تدافع عن الجاهلية. غزوة حنين. استسلام هوازن. التطور الجماعى. حروب الردة. موقف سليم. موقف عامر. العصبية القومية. القيسية واليمانية. جماعات تتشبث بالبداوة. ولاء سليم. ولاء قيس الزبير. أيام قيسية. عبد الملك يقرب القيسية. سليم فى مصر. امتداد العصبية. سليم تغير على المدينة. القرامطة والأعراب من سليم وهلال. خطر الأعراب يبدو من جديد.

الباب الثالث : الغزوة الكبرى

تاريخ طبيعى. البواعث المناخية. الجزيرة العربية واتجاهها البشرى. الهجرات الأربع الكبرى. البابلية. الكنعانية. الآرامية. الإسلامية. عرب الفتح. عرب البوادى. الهجرة الإرادية. الهجرة الهلالية والبواعث المناخية. الهلالية فى الشام والعراق ومصر. الفاطميين والأعراب الهلالية والدولة العباسية. تقسيم الغزوة الهلالية. الطور الأول يتخذ صورة الهجرة. الطريق إلى مصر. عرب الحوف. الدولة والأعراب. لماذا غلب اسم هلال. الطور الثانى يتخذ صورة الغزو. بنو قره فى برقة وغربى النيل. الفاطميون وصنهاجة. المعز بن باديس يخاصم الفاطميين. الهلالية يكرهون الفلاحة والاستقرار. القبائل التى اجتازت النيل. الغزوة طبيعية. التغريبة. الهلالية فى برقة. المرحلة الأولى. الهلالية والمعز بن باديس. الهلالية وزناته. الهلالية ينفرون من الملك. الفتح العربى والغزوة الهلالية. تعريب البربر. التشبث بالبداوة.

الباب الرابع: مقومات النفس الجماعية، صورة الحياة القبلية (البدوية)

علم النفس الفردى وعلم النفس الجماعى. التصنيف النفسى للجماعات. العامل الطبيعى وأثره فى الجمع الهلالى. الهلالية شعبتان. النظام البطرقى. الرجل وقوامته على الأسرة. مكان المرأة فى الجمع الهلالى. القواعد الاجتماعية ومسائل النكاح. القواعد الداخلية. القواعد الخارجية. الإصهار بين الجماعات. روح الجماعة وسيطرتها. الخلع. الحلف. الجوار. الولاء. لا فردية فى الهلالية. الجمع الهلالى والأنعام. مكانة الخيل. الحرب. الأسلحة. الحرب الباردة. الهجرات الجماعية. تعابير بغير اللسان. التراث الهلالى. الشعار.

الكتاب الثانى

الهلالية فى الأدب الشعبى

الباب الأول: السيرة الهلالية

نمو السيرة. تقسيمها. رفض التقسيم المكانى. الأساس الجماعى لتقسيم الجيل الأول. الأنساب. التفرع. التداخل. الجيل الثانى. حلقة اتصال. الباعث المنهاجى. الريادة. الطريق. الغاية. التبرير. التغريبة. التعبئة ونظامها. الأحلاف والخصوم فى الطريق. فى تونس الصراع. متابعة الغزو. العصبية تظهر من جديد. الحروب الداخلية. الجيل الثالث. الأيتام. الثأر. التأهب. حصار تونس. على أبو الهيجات وشعاره الخاص. خاتمة السيرة.

الباب الثانى: محاولات فى تاريخ السيرة

صعوبة تأريخ الأدب الشعبى. احتفال الغربيين بالسيرة الهلالية. رينيه باسيه. أهلوارد وفهرسه. مارتن هاوتمان. ألفرد بل وبحثه عن الجازية. السيرة الهلالية كائن لا يزال ينبض بالحياة. الاستعانة بالمنشدين. الاتصال بين الآداب الشعبية فى البيئات المختلفة. أغنية رولان. اختلاط اللهجات العربية والأوروبية. تأثير السيرة الهلالية فى الأدب الأوروبى. ترجمات أوروبية لفقرات من السيرة الهلالية. ابن خلدون. اهتمامه بشكر الشريف والجازية. ذكره أعلام الغزوة الهلالية. رأيه فى أشعار الهلالية. الطور الغنائى للسيرة. الطور القصصى.

الباب الثالث: مكان السيرة من الأنواع الأدبية

الشعر والنثر وتحديد مصطلحيهما. ازدواجها فى القصص العربى. التعميم فى الأحكام. ضربان من السير الشعبية. شعراء ومحدثون. السيرة الهلالية تقوم بالشعر. وظائف النثر فى السيرة الهلالية. الشعر العربى والملحمة. العنصر الغنائى فى السيرة. الحب وطابعه. الموسيقى. الحرب. التحول من الغنائية الذاتية إلى القصص الموضوعى. موازنة بين السيرة الهلالية والسيرة الظاهرية. ظهور المنشد المحترف. مظاهر درامية. الربابة وأقسامها وطريقة استعمالها. حكمنا على السيرة الهلالية.

الباب الرابع: السيرة بين الواقع والخيال

السيرة الهلالية ليست أسطورة. موازنة بينها وبين أيام العرب.

السيرة الهلالية والتاريخ. تصويرها للعالم الإسلامى. الحدود. اليهود.

إغفالها النصارى، لا وجود لحكومة مركزية. أخبار مذكورة. روح الجمع الهلالى.

مكان المرأة. الهجرة الجماعية. القتال. الأنساب. البربر والعرب الهلالية. الهلالى وفرسه. تعديل الإسلام للجمع الهلالى. التراث الهلالى. الوظيفة الحيوية للسيرة فى البيئة العربية.

الباب الخامس: فى المجتمع المصرى

الطابع المصرى. تقاليد قصصية مصرية. السيرة الهلالية فى البيئة المصرية. الشعور بالذاتية المصرية. ظهور المنشدين ودلالته على الوعى القومى. السيرة الهلالية هى الغذاء النفسى للمجتمع المصرى بأسره. ديوان مصر. الحوادث وفلسفة الحياة. تمصير الأشخاص. الحسن بن سرحان. أبو زيد. دياب بن غانم، أشخاص ثانوية فى المعسكر الهلالى. خليفة الزناتى. تشخيص النساء. الجازية. سعدى. التشخيص فى السيرة وفى خيال الظل. فى الريف والحواضر. مجتمع القهوة من الناحية النفسية. تأثيره فى السيرة. الوظيفة الفنية للسيرة فى البيئة المصرية.

سيرة عنترة

(ملحمة شعبية عالمية)

المحتوى

سيرة عنترة

(ملحمة شعبية عالمية)

تعد "سيرة عنترة" العربية الشعبية بحق من روائع الملاحم العالمية، فما من مصنف ينتظم هذه الروائع، يخلو من عرض موجز أو مفصل لهذه السيرة التى تؤكد حقيقتين بارزتين، هما: أن الآداب الشعبية ليست كلها محلية محصورة فى بيئة جغرافية محدودة أو وطن معروف، وأن الشعوب تتبادل التأثر والتأثير على اختلاف الأجناس والأديان والألوان، على الرغم من اختلاف العصور وتباعد الديار. والباحثون إذا تجاوزوا ما فى الملاحم الشعبية من وجوه التماثل، فإنهم يسجلون، وبخاصة عن سيرة عنترة، أنها كانت من الروائع التى احتفلت بها أوروبا فى القرن الثامن عشر، وربما قبل ذلك، ثم أصبحت من الموضوعات الأساسية فى الدراسات الأدبية بصفة عامة، وفى دراسات الأدب المقارن بصفة خاصة إبَّان القرن التاسع عشر، ولم يقل أحد من الدارسين فيها الكلمة الفاصلة إلى الآن، فما أكثر ما فيها من العناصر الثقافية والأساليب الفنية التى تحتاج إلى تحقيق تاريخى، وتحليل أدبى. وإذا كنا نلمس منذ البداية تشابهًا أو تطابقًا بين بعض حلقات هذه السيرة، وبين ملحمة السيد الإسبانية، وأغنية الرولان الفرنسية، فإننا لا نستطيع أن نغفل إعجاب ناقد أدبى عظيم مثل "هيبوليت تين" بهذه السيرة العربية، ووضعها بين الروائع الملحمية العالمية مثل سيكفريد، ورولان، والسيد، ورستم، وأوديسيوس، وأخيل. كما أن الشاعر الفرنسى لامارتين كانت تأخذه النشوة، ويستبد به الطرب كلما ذكر هذا البطل العربى عنترة، أو اطلع على جانب من ملحمته الرائعة.

ولم يكن انتخاب الشعب العربى لهذا البطل الجاهلى بلا سبب حيوى أملاه عليه موقفه من ذاتيته القومية العامة من ناحية، ومن الشعوب الأخرى التى تسللت إلى موطنه وغلبته على مصالحه من ناحية أخرى. ومن الواضح أن الشعب العربى إنما اعتصم بموطنه الأصلى، وهو الجزيرة العربية، والتفت إلى عصر نقاء الجنس وهو الجاهلية، عندما أحس بوجدانه القومى ينبض دفاعًا عن الحمى والنفس، بعد انحسار موجة الفتوح الإسلامية، واستئثار غير العرب من المماليك وأشباههم بمقدرات الحكم فى أجزاء من الوطن العربى وإبَّان ذلك الصراع الدموى الطويل الذى عرف بالحروب الصليبية... من أجل هذا كله انتخب الشعب العربى مثالاً بارزًا للفروسية العربية الجاهلية وهو عنترة بن شداد العبسى الملقب بأبى الفوارس، وهو الذى جمع بين الفتوة والتبريز فى الشعر، والذى أسهم فى أيام العرب المشهورة، والذى كان من أصحاب المعلقات.

ولقد شغل الباحثون أنفسهم، ولا يزالون، بمحاولات الحكم على هذه السيرة الشعبية من ناحية النوع الأدبى، ومن ناحية البناء الفنى، ومن ناحية التأريخ، وقلما عنوا بالباعث الأصيل الذى أثمرها. وهى كغيرها من نصوص الأدب الشعبى، تكاملت فى بيئات عربية مختلفة، ولم تبلغ غايتها من الكمال إلا بعد أن استنفدت الأجيال والقرون فى النماء والتطور والتراكم، ولهذه الحقيقة دلالتها الكبيرة، وهى: أن الوجدان القومى تشبث بالمثال الذى انتخبه ورآه ملائمًا لما يريد أن يعبر عنه، فلم يحتفظ به حقبة تقصر أو تطول، ولم يجعله موضوعَ غنائية فى بيئة واحدة مهما كانت، وإنما ظل يعبر بوساطته عن هذا الوجدان بأبعاده التاريخية، وبما تصوره من أمجاده، وبما أراد أن يرسب من معارفه، وبما اعتصم به من قيم يفرض على أفراده جميعًا التصعيد إليها فى السمت، وفى الفكر وفى التعبير وفى السلوك جميعًا، ولا يردّ اهتمام الشعب العربى بشخصية عنترة على هذا النحو إلى رواة الأخبار كالأصمعى وأبى عبيدة وأمثالهما، وإنما يردّ إلى الفترة التى عاشها هذا الفارس العربى، واشتهر بخلائقه ومواقفه

ووقائعه حتى تجاوز ذكره منازل بنى عبس إلى الجزيرة العربية أولاً، وإلى الوطن العربى الكبير ثانياً... ولقد ذكر عنترة أيام النبى صلى الله عليه وسلم، ولهجت به ألسنة بعض الصحابة، وتردد اسمه فى صدر الإسلام، وحمل الفرسان أخباره مع الفتوح، وذكر الجاحظ أنه كان زاد العامة فى السمر، ونمت هذه الشخصية بنمو الوجدان القومى العربى حتى تكاملت صورة الملحمة، وتخصص فى سردها وإنشادها فريق من القصاص الشعبيين، وسجل العلماء الذين صحبوا الحملة الفرنسية هذه الحقيقة، كما سجلها إدوارد لين الذى وصف عادات المصريين المحدثين وأخلاقهم قبل الاحتلال الإنجليزى للديار المصرية، وكانت سيرة عنترة الأخت الشقيقة لسيرة بنى هلال، عرف المتخصصون فى الأولى بالعناترة، والمتخصصون فى الثانية بالهلالية.. ومن اليسير أن يتبين الدارس النواة الأصيلة التى أصبحت على مر الأجيال والقرون سيرة شعبية كأنها الشجرة المورقة بجذورها وساقها وأغصانها وثمارها.

أبو الفوارس فى الجاهلية

وهناك سؤال ينبغى على كل باحث أن يجيب عنه قبل أن يعرض للنواة الأصيلة التى تطورت حتى أصبحت سيرة شعبية، وهذا السؤال هو: لماذا حفر عنترة بن شداد العبسى صورة شخصيته، وأحداث سيرته فى ذاكرة الشعب العربى دهرًا طويلاً، ولم تحتفل هذه الذاكرة بأنداده من فرسان الجاهلية، وفيهم من كان أعرق نسبًا، وأوفر مالاً، وأقوى شكيمة؟

لقد ذكر الشعب العربى الزير سالم فترة من الزمن، ولهج بسيف بن ذى يزن فترات، ولم يكن لهما مع ذلك نفس المكانة التى لا تزال لعنترة فى وجدان الشعب العربى إلى الآن. وتكمن الإجابة فى أن محور سيرة عنترة بن شداد العبسى يدور حول الحرية التى افتقدها المواطن العربى عندما التفت إلى الجزيرة فى مرحلة نقاء الجنس، وإذا أردنا أن نجمل سيرة هذا الفارس فى عبارة واحدة، فإننا نستطيع أن نقول: إنها كانت صراعًا أراد به صاحبه أن يحقق وجوده كفرد حرّ فى مجتمع حرّ، يضاف إلى ذلك أنه كان شاعراً، فالحديث فى سيرته واقع وتعبير معًا، ولم تكن فطنة الشعب لتغفل عن هذه الحقيقة التى يمكن أن تكون حافزًا شخصيًا لكل مواطن عربى، وقوميًا لكل مجتمع عربى. ولذلك تجاوز عنترة عصره ودياره وظل بملحمته جزءًا لا يتجزأ من التراث الشعبى الحى. وإذا كان من العسير على المؤرخ أن يحقق سيرة عنترة من تلك الأخبار والروايات المتناثرة، فإن من السهل على دارس الأدب الشعبى أن يتبين النموذج الأول بما يتسم به من تعميم، وملامحه البارزة هى التى استغلها الشعب

فى ذلك الأثر الأدبى الضخم الذى اتخذ مكانه بين روائع الملاحم العالمية، وهو نموذج الفارس العربى الجاهلى.

ولقد عرفت الأمة العربية الفرس من قديم، ولا يستطيع المؤرخون أن يحددوا على التحقيق الفترة التى دخل فيها هذا العنصر الحى الجزيرة العربية، وكل ما يستطيعون قوله هو أن الفروسية كانت نظاماً له عرفه المكين، وتقاليده الراسخة مما يدل على قدم هذا النظام فى الجزيرة، وبديهى أن الفرس كانت شارة السؤدد والشرف والغنى، ولم يكن كل أعرابى يملك فرساً، واعترف المجتمع بمكانتها فصانها، وثقف تربيتها، وحفظ لها أنسابها، وبرز إلى الوجود فن عملى يرتبط بها فى الحرب والرحلة، وفى التدرب على الكر والفر وحمل السلاح، والمعجم العربى القديم غنى بالألفاظ الخاصة بالأفراس فى مراحل نموها وشياتها وأوصافها ومزاياها، وبكل ما يقترن بها من ثقافة عملية منوعة، وحفلت الحياة تبعاً لمكانتها هذه بالبيئات المتخصصة فى تربيتها وتدريبها، كما حفلت بالتناظر حولها كالمنافرة على النسب والأصل والجاه والقوة، واتخذت الفرس موضوعًا من أهم موضوعات المناظرة، فكان الرهان عليها، وكان التسابق بين الأفراس، وكانت الحروب التى اشتجرت بسببها، مثل يوم داحس والغبراء الذى أسهم فيه عنترة بن شداد العبسى.

والفروسية العربية الجاهلية تلخص جميع الفضائل التى ينبغى أن يتحلى بها كل عربى حر، وتجعلها كلمة "المروءة" التى كانت تعنى القدرة على حماية النفس والأهل والجار والضعيف والمال، والتى كانت تعنى إلى جانب هذا كله الاستعلاء على الصغائر والبذل بلا مقابل، وهذه الفضائل لا يمكن أن يتحلى بها ضعيف البدن والنفس، فالفروسية إذن تعنى الحرية فى إطار الفضيلة، كما يريدها المجتمع، وتعنى القوة وما ينبغى لها من قدرة ومن دربة ومن استعلاء. وإذا كانت الفروسية الأوروبية فى أخريات القرون الوسطى نظامًا أرستقراطيًا حفزت إليه عواطف الحب بانتخاب فتاة تشبه

العذراء، كما حفزت إليه العاطفة الدينية بمحاربة الخارجين عليها، فإن الفروسية العربية الجاهلية عرفت الحب العفيف هى الأخرى، وعملت على حماية الوطن والنفس والمال، كما عملت على تحقيق التفوق والامتياز على المجتمعات الأخرى... عرفت الفروسية الأوروبية الحب والدين والحرب، وعرفت الفروسية العربية الجاهلية الحب والحرب فقط، وهذا هو الإطار العام الذى حاول فيه عنترة بن شداد العبسى، بل صارع، من أجل أن يحقق وجوده وتفوقه وامتيازه حتى استحق آخر الأمر أن يلقب بعنترة الفوارس.

وما نريد أن نقع فى الدور المنطقى باستخلاص سيرة عنترة وشخصيته من شعره، أو بتحقيق هذا الشعر على أساس من تحقيق الأخبار والروايات والأيام، فإن ذلك لا يجدى هذا البحث شيئًا، وحسبنا أن نسجل فقط ما استقر منذ البداية فى الأخبار ودواوين الأدب من أن عنترة لم يولد حراً كغيره من فتيان العرب. فقد كانت أمه أمة حبشية تدعى زبيبة، وولد على شاكلتها أسمر مشقوق الشفة حتى لقب بعنترة الفلحاء، وعلى الرغم من انتسابه إلى شداد بن قراد من عبس، فإنه كان عبداً يحس بعقدة الدونية فى مجتمع الأحرار بين إخوته وأبناء عمومته وما أكثرهم. وهذا الإحساس بالمغايرة بينه وبينهم فى المعاملة والمكانة، جعله ينفر من ذل الهوان ورتابة العمل وضآلة الشأن. وأدرك أن الفروسية ربما كانت وسيلته الوحيدة إلى الحرية وكانت حظ الأحرار، بل حظ الأشراف، فاحتال بوسائل مختلفة حتى تدرب عليها. ولقد أعانته على بلوغ غايته، بسطة فى الجسم، وقوة فى العضل، وقدرة على الصبر، ومرونة فى الحركة، وليس من شك فى أن الإحساس بالمغايرة جعله يلتفت إلى ذاته المفردة أكثر من سواه، ويعمل جهده على حمايتها من الضيم والأذى، فكان سريع البادرة، يرد العدوان، حتى اشتهر أمره بالجلد فى العراك، واللدد فى الخصومة، وليس من شك أيضاً فى أنه عانى كثيراً من عوامل الصراع النفسى بين الواقع الذى كان عليه، وبين ما ينبغى أن

يحققه لنفسه... وهذه المواجهة للفارق بين الواقع والمثال عملت على تصفية نفسه من الصغائر وحفزته إلى الاستعلاء... لم يكن كغيره من العبدان مستسلمًا لوضعه مقلسفًا له، وإنما كان إيجابيًا فى العمل على تغييره مهما لقى من عنت ومهما وضع فى سبيله من عقبة... وكانت السبيل الوحيدة هى أن ينهض بعمل عام يفيد منه المجتمع كله، وكانت فرصته عندما أغار على الحمى مغير، وضعفت إرادة الأحرار عن رده، فتنادوا مشيرين إلى عنترة، وكان الحوار العبقرى بينه وبين أبيه، وهو الحوار الذى لم يظفر بوساطته بالحرية فحسب، وإنما ظفر بتصحيح نسبه أيضًا، فقد "أغار بعض أحياء العرب على بنى عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلاً فتبعهم العبسيون ولحقوهم، فقاتلوهم عما معهم ـ وعنترة يومئذ فيهم ـ فقال له أبوه "كر" فقال: "العبد لا يحسن الكر، وإنما يحسن الحلاب والصر"، فقال أبوه: "كر وأنت حر... وقاتل عنتره يومئذ قتالاً حسنًا، فادّعاه أبوه بعد ذلك وألحق به نسبه"(١) .

وهكذا أصبح عنترة بن شداد العبسى فارسًا حرًا بين فرسان أحرار، ولكن العقدة النفسية التى حفزته إلى تحقيق الوجود الحر لم تبدد، وإنما ظلت تعمل عملها المستمر لتحقيق التفوق، ذلك لأنه إذا كان قد أحرز المساواة فى الحرية من الناحية المعنوية، فإن لونه الأسمر ظل كالحاجز بينه وبين الآخرين، بل ظل كالعلامة التى تعبر عن أصل مختلف، ولذلك لم ينقطع هذا الفارس الأسمر عن الشعور بالمغايرة، والإحساس بالنقص، ولا بد لمثله أن يحقق عملاً خارقًا يرغم المجتمع على الاعتراف – لا بمساواته ـ ولكن بامتيازه. ومن حق كل امرئ حر أن يبنى بابنة عمه، وبخاصة فى المجتمع العربى الذى لا تزال بعض تقاليده راسخة فى البداوة وما يشبهها إلى الآن، فإذا أراد أعرابى أن يزوج ابنته كان عليه أن يحصل على الإذن من ابن عمها أولاً، ومع

(١) أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى: ج٨ ـ ص ٢٣٩ .

ذلك أحب عنترة ابنة عمه عبلة، واقترن اسمه بها، ولهج بذكرها فى شعره، ووضعت الحواجز أمام هذه الرغبة، وأنى له أن يحققها وهو الذى لم يولد حراً من أم حرة.. وهو الأسمر المعروف بشفته الفلحاء، واندفع الفتى يتفوق على الفرسان ويستكمل مقومات المثال الذى تنشده الجماعة فى الفارس الكامل، وكثيراً ما غضب وهجر قومه لكى يحسوا الفراغ بدونه، ويستشعروا الحاجة الملحة إليه، وتتحول أخباره إلى المألوف فى بطولات الخوارق، ويطلب عمه من ابن أخيه أن يقوم بالمستحيل لكى يحظى بشرف الإصهار إليه، أن يأتى بالنوق العصافير.

وتختلف قصة الحب التى قرنت اسم عبلة بعنترة فى أذهان الرواة والعلماء وعامة الناس عن مثيلتها فى العصر الإسلامى، فنحن نذكر أن أبا الفوارس، ردد اسم صاحبته كثيراً فى شعره، بل إنه جعلها محوراً رئيسياً تدور عليه معلقته المشهورة، ومع ذلك لم تقم هذه القصة على الصراع بين الحب الأفلاطونى من ناحية، وبين عرف الجماعة أو تقاليدها من ناحية أخرى كما هو الشأن فى قصة "ليلى والمجنون"... كان الحب عند عنترة حافزاً رئيسيًا من الحوافز النفسية على تحقيق الوجود، والظفر بالحرية، والتفوق على الفتيان والأنداد، ولم تكن رمزًا لوجود خلاف أو صراع بين الفرد وبين إطاره الاجتماعى... كانت عند عنترة العامل على الالتحام بالإطار الاجتماعى، وتأكيد المثال الذى ترتضيه الجماعة لكل فرد حر من أفرادها الأحرار. أما ليلى وصاحبها قيس فكانت قصتهما رمزًا لتطور جديد من النموذج فى القبيلة إلى الشخصية الفردية فى المجتمع الإسلامى. والحب فى القصتين عذرى عفيف. وهو ما ميز عنترة بن شداد العبسى عن الفرسان الجاهليين النابهين فى نظر الشعب العربى، فانتخبه وعمل على تجسيم شخصيته والتزيد فى سيرته وأخباره ووقائعه. ولا بد للباحث أن يفرق هنا بين صنيع الخبر التاريخى، أيًا كانت صلته بالواقع، وبين الملحمة الشعبية، فإن الأول يتسم بالتعميم ويؤثر التبرير، وقد يميل إلى التعليل، أما الثانية فتجنح إلى

التفصيل والتخصيص بما تعرض من شخوص ومواقف وعلاقات وأقوال.. وأيًا كان الأمر من ناحية التحقيق التاريخى، فإن قصة الحب كانت محورًا رئيسيًا جعلت عنترة لا يذكر إلا إذا ذكرت معه صاحبته عبلة. وليس أدل على هذا الاقتران من قيام تقاليد الزواج فى بعض البيئات البدوية إلى الآن بتمثيل فروسى لعنترة وعبلة حتى فى بعض إمارات الخليج العربى.

وكان من الطبيعى أن يتحد التفوق فى الفروسية بالنبوغ فى الشعر إبان العصر الجاهلى وفى مرحلة نقاء الجنس، ذلك لأن الشعر لم يكن مجرد تزجية فراغ يقوم بوظيفة التسلية والترفيه، ولكنه كان فى واقع أمره جهدًا حيويًا تتطلبه القبيلة فى تحقيق وجودها المتميز بأنسابها، المتفوق بأيامها، ولذلك امتزجت الفروسية بالشعر، واشتهر بهما معًا صوَّالون قوالون من فرسان الجاهلية. ولا تحجب الطبيعة الغنائية الغلابة على الشعر الجاهلى وظيفته الحيوية فى القبيلة، ومهما استطاع الباحث أن يتبين بعض المقومات الشخصية فى عنترة العبسى، فإن هذه المقومات إنما تصور النموذج والمثال لما ينبغى أن يكون عليه الفارس الجاهلى، وهذه معلقة عنترة المشهورة تصور بجلاء هذا النموذج، وذلك المثال، فهو لا ينازل إلا خصمًا يكافئه قوة وشجاعة، وكرم محتد. وهو "يعف عند المغنم" والعلاقة بينه وبين فرسه آصرة تضعف أمامها جميع الأواصر... إنه ليس كائنًا خارجًا عن ذات الفارس، ولكنه جزء لا يتجزأ من شخصيته، وبينهما من التعاطف ما يجعله نجى الفارس، وكأنه القرين الخفى أو القوة الدافعة إلى النصر، أو الضمير الضابط للسلوك. ولقد عرفت الآداب الأوروبية هذه الحقيقة الرائعة فى شعر الفروسية العربية فسجلتها ونقلت الكثير من شواهدها. وعنترة فى معلقته سمح كريم يستعلى على الصغائر، وينهض بما ينبغى للفروسية من تقاليد فى الشراب وما إليه فهو "هتَّاك رايات الخمار" ومن الظلم لشعر الفروسية الجاهلية أن يحكم عليه بمعيار أخلاقى فحسب، فلا تزال أمثال هذه التقاليد موجودة فى البيئات الجرمانية التى ترد أصولها إلى الفروسية.

وفطن الشعب العربى إلى هذه المقومات جميعًا فى عنترة بن شداد العبسى فانتخبه، مؤثراً إياه على غيره من الفرسان الجاهليين، وألف من صراعه فى سبيل الحرية وظفره بها عن طريق النفع العام، ومن حبه العذرى العفيف لابنة عمه، ومن عمله الدائب على تحقيق الوجود والتفوق معًا، ومن اتصافه بالمروءة العربية التى تجمع فى قوسها أسباب القوة والشهامة والاستعلاء وحماية الأهل والوطن والمال، وإغاثة الضعيف والملهوف.. ألف من هذا كله نواة متحدة العناصر، منسجمة الأجزاء، وأخذ ينميها ويصقلها لتكون تعبيراً متكاملاً عن رأيه فى نفسه وعن موقفه من غيره، وعن الأهداف التى ينبغى أن يعمل لتحقيقها، فكانت الملحمة التى أخذت مكانها بين الروائع من ملاحم الشعوب.

تأريخ السيرة

ولقد حرص بعض مؤرخى الأدب العربى الجاهلى شرقيين ومستشرقين، على الموازنة بين الأخبار والروايات من جهة، وبين المعالم التاريخية البارزة من جهة أخرى لكى يحددوا الفترة الزمنية التى استغرقتها حادثة أو واقعة، ولكى يضبطوا التاريخ - ولو بصورة مقاربة - لميلاد علم من الأعلام أو رفاقه. ونحن نسجل هنا أن الجاهلية المعروفة ليست كل الزمان الذى سبق التاريخ العربى المدون... إنها ليست عصر ما قبل التاريخ العربى، ولكنها الجاهلية الثانية باعتراف المؤرخين الأقدمين أنفسهم، وسبقتها من غير شك جاهلية أولى أطول عمراً. والجاهلية الثانية التى أثمرت عنترة بن شداد العبسى، إنما سبقت الإسلام بفترة وجيزة، وعلى الرغم من القول المردّد فى إنكار الروايات والأخبار المتعلقة بهذا الفارس الشاعر، وعلى الرغم أيضاً من شك بعض الدارسين فيما نسب إلى أبى الفوارس من شعر فصيح، فإن هناك علاقة وثيقة بين هذا الفحل من أصحاب المعلقات، وبين أيام داحس[1] والغبراء، وهى الأيام المشهورة بوقائعها التى اشتجرت بين عبس وذبيان وما من كتاب سجل "أيام العرب" طوالها وقصاراها إلا وذكر معها اسم الشاعر الفارس عنترة بن شداد العبسى، ولقد جمع عنترة فى هذه الأيام بين الفروسية والشعر معاً، وما أكثر ما أبلى فيها البلاء الحسن هجوماً ودفاعاً وحماية للظعائن ومن شعر عنترة فى واقعة الفروق التى تبعد عن سوق هجر نصف يوم يقول عنترة:

---

(١) اسما فرسين لقيس بن زهير وتشتمل هذه الحرب أيام المريقب وذى حساء واليعمرية والهباوة وفروق وقطن.

ونحن منعنا بالفـروق نســـاءنا

نُطرفُ عنها مبسلات غواشيـا

حلفت لها والخيل تدمى نحورها

نفارقكـم حتى تهزوا العـواليـا

ألم تعلمـــوا أن الأسنـة أحـــرزت

بقيتنـا لـو أن للدهـــر باقيـــا

ونحفظ عـورات النســاء ونتـقـى

عليهن أن يلقين يومـًا مخـــازيا

ونحن إذا حاولنا أن نؤرخ لهذه السيرة الشعبية فإن علينا أن نتذكر حقيقة بارزة لا يمكن إغفالها وهى استحالة تحديد فترة مضبوطة استغرقتها قريحة أديب ما فى الجمع والتأليف، ذلك لأن الآثار الشعبية تتسم بالحياة والمرونة معًا... تسقط منها حلقات، وتضاف حلقات، ويتعدل السياق، وتختلف الوظائف وإن ظلت المحاور الرئيسية على حالها لثبات الحوافز إلى وجود هذه الآثار وتفاعلها المستمر مع وجدان الشعب العربى. وليس صحيحًا أن يزعم دارس أن هذه السيرة وأشباهها قد نجمت فى حدود سنوات بأعيانها، وأنها من تأليف شخصية معروفة بمقومات النفسية وخصائصها الأسلوبية. والصحيح أنها كانت نواة ثم نمت على الأيام حتى تكاملت فاستقرت آخر الأمر على صورة ثابتة لا تكاد تتغير، والصحيح أيضًا أنها، حتى بعد مرحلة التكامل والثبات، تتعرض لما تتعرض له النصوص الشعبية، فتنفرط بعض حلقاتها، وتتخذ أشكالاً جديدة، وقد تنمو خلية منها بمعزل عن أصولها، وقد تتبدد كلها وتبقى ظواهر فى أمثال الشعب، أو بعض تقاليده.

وتفضل سيرة عنترة غيرها من السير الشعبية التى نمت عن نواة فى العصر الإسلامى المتأخر، مثل سيرة بنى هلال، ذلك لأن عنترة بن شداد العبسى من فرسان الجاهلية، ومن فحول الشعر الفصيح، أما بنو هلال فهم جمع حاشد من فرسان قيس، كروا على الوطن العربى أواخر العصر الفاطمى، ومن اليسير على الباحث أن يوازن بين مقومات عنترة فى الأدب الفصيح، وبين مقومات السيرة الشعبية أو أن يوازن بين النواة، وبين تلك الصورة المتضخمة فى الأدب الشعبى.

وهناك أخبار تحاول أن تعلل السبب فى تأليف سيرة عنترة، بل تحاول أن ترد هذه السيرة إلى مؤلف بعينه، وهذه الأخبار تزعم أن قصر الخلافة الفاطمية فى الديار المصرية تعرض لفضيحة تزرى من شأنه بين العامة، فطلب إلى أديب معروف بأن يؤلف قصة مشوقة تلهى الشعب عن فضيحة القصر، فكانت سيرة عنترة، ونحن قبل أن نناقش تلك الأخبار، نرى من واجبنا أن نسجل، أن الأدب الشعبى العربى، بل كل أدب شعبى كثيراً ما يجنح إلى خلق قصة تبرر أصلاً من الأصول أو تلفق سبباً من الأسباب، وهو أسلوب شعبى يعمد إلى تغطية الثغرات، والإيهام بمعرفة المجهول، والميل الدائم إلى التبرير، لا بمنطق العقل، ولا بتسجيل الواقع، ولكن بأسلوب التخييل الفنى.

وقد نقل أحد مؤرخى الأدب العربى المحدثين أنه قد "نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل كان يتصل بباب العزيز فى القاهرة فاتفق أن حدثت ريبة فى دار العزيز لهجت بها الناس فى المنازل والأسواق فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. وكان الشيخ يوسف واسع الرواية فى أخبار العرب كثير النوادر والأحاديث، وكان قد أخذ روايات شتى عن أبى عبيدة، وعن ابن هشام وجهينة اليمانى الملقب بجهينة الأخبار وعبد الملك بن قريب المعروف بالأصمعى وغيرهم، فأخذ يكتب قصة لعنترة ويوزعها على الناس، فأعجبوا بها واشتغلوا عما سواها. ومن تلطفه فى الحيلة أنه قسمها إلى ٢٧ كتاباً

والتزم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الكلام الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه فإذا وقف عليه انتهى به إلى مثل ما انتهى الأول، وهكذا إلى نهاية القصة. وقد أثبت فى هذه الكتب ما ورد من أشعار العرب المذكورين فيها غير أنه لكثرة تداول الناسخين لها فسدت روايتها بما وقع فيها من الأغلاط المكررة بتكرار النسخ".

وهذا القول يعنى أنها من تأليف شخص واحد بذاته وأن بناءها الفنى الضخم تكامل فى إطار زمنى محدد ويحافز من خارج نفسية هذا المؤلف. هو قول لا يحتاج إلى كبير عناء فى نقده، وإن كان يدل على إعزاز العامة من العرب للبطل عنترة.

ومما يدخل فى باب الإيهام الفنى تشبث السيرة نفسها، بعد أن تكاملت، بالانتساب إلى واحد من أعاظم الرواة والإخباريين وهو الأصمعى، ولم تحفل السيرة بترجمة صحيحة لهذا الراوية الفحل، ولم تشغل مستمعيها أو قراءها بعد ذلك بطاقة الحياة الإنسانية، ولكنها عمدت إلى أسلوبها المقرر المعروف بالجنوح إلى المبالغة فى الخيال، فقد ذكرت أن الأصمعى من المعمرين، وأنه عاش ما يقرب من سبعة قرون، ولم يكن هذا التلفيق عبثًا، وإنما كان فنيًا فى جملته وفى تفصيله للإيهام بأن هذا الراوية عاصر أحداثًا وأجيالاً، وأن ذاكرته كانت بمثابة التاريخ القومى للأمة العربية بأسرها. وحرصت السيرة على أن تذكر أنها إنما نشأت فى العصر الذهبى للدولة الإسلامية، أى فى عصر هارون الرشيد، وفى بلاطه، وذلك لكى تؤكد الحافز على تكاملها وهو الموازنة الضرورية بين واقع الأمة العربية المغلوبة على أمرها فى أوليات الحروب الصليبية، وبين عصر البطولة الجاهلية، وما ينطوى عليه من فضائل نقاء الجنس، والعصر الذهبى الذى بلغته أمة العرب والإسلام أيام الرشيد عندما كانت هى الأمة المستكملة للتفوق الحضارى على غيرها من الأمم. فإذا أضفنا إلى هذا كله التشبث بالمنهج الفنى نفسه، تأكيدًا لواقعية الأحداث بالقول بأنها روايات مباشرة عن عنترة نفسه، وعن حمزة، وأبى طالب، وحاتم الطائى، وامرئ القيس، وهانئ بن مسعود،

وحازم المكى، وعمرو بن ود، ودريد بن الصمة، وعامر بن الطفيل، فإننا نكاد نقطع بأن التشبث بالأصمعى، وإيراد أسماء هؤلاء الأعلام جميعًا، لا يدل على حقيقة تاريخية أو شبه تاريخية، بقدر ما يدل على الإيهام الفنى بواقعية الأحداث والشخوص، وإن خرجت عن المألوف والممكن والمعقول.

وكل من يراجع هذه السيرة فى صورتها المتكاملة المدونة يجد أنها تردد مصطلحات معروفة فى عالم التأليف العربى، وهى مصطلحات متباينة الدلالة، وتوهم بدورها، بأن السيرة متعددة المصادر، منوعة الموارد، مختلفة الأطوار. فهى تذكر - مثلاً - الراوى وهو كما نعلم مصطلح يدل على جامع الأخبار والأقوال عن طريق المشافهة واللقاء المباشر، وتذكر الناقل، وهو لفظ يدل على حكاية الخبر بحذافيره، كما يدل على التطور من الرواية الشفوية إلى النسخ والتدوين، وتذكر المصنف، وهو الذى يعمل على الجمع والترتيب معًا، وهو مرحلة أقل هونًا من المؤلف. ويبدو أن هذه المصطلحات إنما اقتبست من رواية التاريخ والأدب الفصيح، ونحن نعلم أن المعرفة العربية، احتفلت منذ البداية بالخبر والإسناد معًا، وهو تقليد نفذ إلى منهج الأدباء الشعبيين الذين اتخذوا فى مجتمعاتهم سمت العلماء ومكانتهم.

ويدخل فى هذا الباب ما تورده السيرة أيضًا، من أن لها موردين رئيسيين، أو روايتين مختلفتين، فهى تذهب إلى أن هناك "السيرة الحجازية" لكى تدخل فى روع المتذوقين أنها جمعت من أفواه أبطالها مباشرة، وجنحت تبعًا لذلك إلى جعل الحجاز هو الموطن الأول لأحداثها، وهو تلفيق لا يحتاج إلى معاناة فى رفضه، وذكرت أيضًا، أن هناك السيرة العراقية، وربما أسهمت العراق فى نمو هذا الأثر الشعبى، ولكن القول بوجود رواية عراقية متميزة، لا يستند هو الآخر إلى واقع أو شبه واقع... وخير من هذا كله أن يحاول الباحث تمييز الإشارات التى تنطق بيئتها وعصرها، والتى تدل مجتمعة على أطوار النمو والتكامل.

لقد استغرق مسرح الأحداث فى هذه السيرة الشعبية العالم المعروف بأسره قبل الكشوف الجغرافية، كما أن الزمن الذى استغرقته يستوعب ما يقرب من ستة قرون، ومع ذلك فإن الباحث يستطيع أن يحدد – بصفة مقاربة – المرحلة الأولى لنموها عن النواة الجاهلية الأصلية إلى شجيرة تنم عن فصيلتها، وذلك بالرجوع إلى المجلد الحادى والثلاثين من هذه الملحمة الطويلة الضخمة، فإن عنترة يغوص فى نفسه، ويستجمع وقائع سيرته وهو يحتضر بقصيدة طويلة، وهو فيها يفاخر بانتصاراته فى جزيرة العرب، وفى العراق، وفارس، والشام، ولكنه لا يشير من قريب أو بعيد إلى بلاد الروم، أو الأندلس، بل لا يذكر شيئًا عن برقة ومصر والسودان والحبشة وبلاد الهند. وهذه القصيدة إنما تنبض بعاطفة حب واحدة وهى العاطفة التى عرفناها عند عنترة بن شداد الفارس الجاهلى، ولذلك يمكن أن يقال إن النواة التى أثمرتها الفروسية الجاهلية، والتى قرنت اسم عنترة بعبلة، وجعلت منهما المحور الرئيسى للأحداث هى التى ترعرعت فى مرحلتها الأولى، ثم مرت بعد ذلك بمرحلة تالية تكاملت فيها.

ويذهب المستشرق هلر إلى أن سيرة عنترة إنما بدأ تصنيفها فى أوائل النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى، وإن كان قد أورد بعض الأدلة التى تبين أن هذه السيرة كانت معروفة فى طورها الأول قبل ذلك بحوالى ثلاثة قرون[1] .

ولا يزال الدارسون يعكفون على النظر فى مخطوطات هذه السيرة المبعثرة بين دور الكتب فى القاهرة وصنعاء وإسطنبول وباريس ولندن وبرلين وغيرها. وقد تنتهى دراساتهم إلى نتائج ذات قيمة فى ترجيح فترة زمنية أو فترات زمنية، استغرقتها هذه الملحمة الضخمة فى التطور ثم التكامل فالثبات على صورتها الأخيرة التى يعرفها العالم الآن، بيد أن هذه النتائج لن تخرج على الترجيح إلى اليقين، ذلك لأن مثل هذا النص الشعبى فى تأليفه وتذوقه جميعًا، لا يمكن أن يخضع للأصول والقواعد التى

(١) دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، ج١٢، ص ٤٦٥ .

تخضع لها نصوص التراث الرسمى، أو الفصيح المعتبر، ولقد فات بعض الباحثين أن النص الشعبى، وإن قام فى أصله على الحفظ والرواية الشفوية، والأداء المستقل عن القراءة فإنه يتوسل بالتدوين فى بعض البيئات والعصور. وهذا التوسل لا يخرجه عن شعبيته بحال من الأحوال. والمتخصصون فى الفنون والآداب الشعبية يقررون هذه الحقيقة ويسجلون بعض الشواهد التى توسلت بالتدوين ويذهبون إلى أن الشواهد الشعبية المدونة متأخرة عن مرحلة الإبداع وما تلاها ويلاحظون أن بعض المحترفين يلجأون إلى التدوين، خوفًا من ضعف الذاكرة ولكنهم فى الوقت نفسه كثيرًا ما يستعملون رموزًا خاصة بهم يثبتونها فى تضاعيف النص حتى تظل النصوص مصونة، إلا على أصحاب الحرفة، كما أنهم يسقطون فى أحيان أخرى مشاهد كاملة ويكتفون بمجرد الإشارة إليها لأن هذه المشاهد من الذيوع والشهرة بحيث لا تند عن الذاكرة. وهى مشاهد كثيراً ما ينقلونها من سيرة إلى سيرة. ومن أجل ذلك كان من الضرورى أن يعتمد الباحث على الأداء الحى المتكامل وأن يعمد إلى تحليله من داخله قبل أن ينظر فى المخطوطات.

وتقودنا هذه الحقيقة إلى حقيقة أخرى لا تقل عنها أهمية، فيما يتعلق بتاريخ السيْر الشعبية العربية بصفة عامة، وتاريخ سيرة عنترة بصفة خاصة وهى أن الظواهر الأسلوبية لا تقوم هى الأخرى دليلاً على عصر التأليف أو بيئته أو شخصية المؤلف أو المؤلفين لأن سيرة عنترة وأمثالها تخضع للقوانين التى تحكم المأثورات الشعبية، فإن هذه المأثورات تسير فى طريقين متعاكسين، أولهما من قاعدة الهرم الاجتماعى إلى ما فوقها من الطبقات الاجتماعية والثانى يسير من قمة الهرم الاجتماعى إلى سفحه.

ولا يتعارض هذا السير مع شعبية تلك المأثورات، كما أن القرية كثيراً ما تأخذ من البداوة وكثيراً ما تعطى المدينة. وفى مقابل هذا تتقبل البيئة الريفية بعض ما تصدره المدينة من القيم والمثل ومن التعابير الأدبية والفنية. وسواء أكانت سيرة عنترة قد انحدرت من القمة إلى السفح وبدأت جزلة اللفظ معربة التركيب أنيقة الصياغة، أو

ارتقت من القاعدة فصقلت ألفاظها وأحكمت عباراتها فإنها فى الحالين ارتبطت بالشعب: هو الذى انتخبها ونماها، أو أعان على تنميتها وهو الذى جعلها جزءاً لا يتجزأ من كيانه المعنوى يعبر بها عن ذاتيته العامة وموقفه الخاص فى مختلف البيئات وعلى مر القرون. ونحن نضرب المثل على الفارق بين أسلوبين فى نسخ السيرة ولننظر فى هذه العبارة الأنيقة: "قال الأصمعى؛ ونزلت عليهم البوائق. وحقت منهم الحقائق. وتضاربوا بالسيوف على العواتق فقطعت منهم العلائق وتطاعنوا بالرماح فكانوا للدروع خوارق، وتضاربوا بالسيوف فكانوا كالصواعق، فلم يُرَ إلا رمح خارق وسيف بارق وفارس شاهق والخصم لخصمه معانق والشجاع فى الدم غارق. والقنا عليهم قد مد على الفرسان سرادق، فسبحان العظيم الخالق، والحاكم بالفنا على الخلائق"[1]. وهذا وصف يتسم بالتعميم لإحدى المعارك التى خاضها عنترة منتصراً على أعدائه، ومن الممكن تطبيقه على أية معركة أخرى فى سيرة شعبية غير هذه السيرة.

أما المثل الثانى فهو أيضاً على تعميمه يختلف عن الأول من ناحية الأسلوب: وهو تصوير لمعركة خاضها مظفراً الغضبان بن عنترة "قال الراوى: إنهما حملا على بعضهما بعض وجالا طولا وعرض ومال كل منهما على صاحبه واحترز من وقع طعانه ومضاربه وتثلمت فى أيديهما سيوفهما وكلت سواعدهما فعند ذلك حقد الغضبان على خصمه وهجم عليه كأنه فرخ الجان وضربه بالحسام فالتقاه بكفه فانقطع وأثنى على رأسه فوقع وعن جواده مال وانصرع فصاحت بنو مزينة فحملت على الغضبان حملة عنان فهنا لك علم مقصودهم فحمل والتقاهم بقلب أقوى من الحجر وجنان أجرى من تيار البحر إذا زخر وسطا على الشجعان ومال على ذلك الجمع وأبلاهم بالضرب والطعان فصار يجول فيهم وحده وهم يتنافرون من بين يديه، وما منهم أحد يستطيع

---

(١) من مخطوطة عن المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية بالقاهرة مصورة من نسخة بمكتبة أحمد الثالث بإستامبول، وتجد وصفاً لها وتحليلاً فى (سيرة عنترة للدكتور محمود الحنفى ذهنى) رسالة جامعية، ص ١٣٢ .

الوصـول إليه وداموا على ذلك الحـال إلى وقت الزوال"[1] وعلى الرغم من الفـارق بين المشهدين فإننا نلاحظ التفاوت الهائل فى الأسلوب مما يؤكد تداخل الثقافة الشعبية فى العلم التقليدى والأدب الرصين، وهذا ثمرة الحركتين اللتين تسير فيهما المأثورات الشعبية صعوداً وهبوطاً بين قمة الكيان الاجتماعى وسفحه.

وليس من شك فى أن التدوين ثم الطباعة، قد أعانا على ثبات هذه الملحمة الشعبية الرائعة وارتقيا بها من ناحية الثقل والتناسب، ولكن ذلك لم يمنع الناسخين والطابعين من التحريف فى أحيان كثيرة ومن التزيد وإقحام عناصر تخرج عن إطارها الفنى. وخير للدارس أن يحاول الإبانة عن عناصرها أو حلقاتها الكبيرة، لأن فى ذلك الكشف عن الحوافز التى دفعت الشعب العربى إلى انتخاب عنترة بن شداد العبسى الشاعر الفارس، إلى انتخابه وتصويره بطلاً قومياً وإنسانياً فى وقت واحد، وهذه البطولة هى التى استوعبت مثل الشعب العربى وقيمه الأخلاقية وآماله فى تحقيق الوجود والتفوق، كما حققهما عنترة فى سيرته الشعبية الرئعة.

---

(٢) سيرة عنترة بن شداد ـ طبعة القاهرة ـ مطبعة سعيد الخصوصى، المجلد السادس، ص ١٥٤ .

بطولة عنترة

وهذه السيرة يغلب عليها الطابع الملحمى وهى تماثل السير الشعبية الأخرى من هذه الناحية ولكنها فى الوقت نفسه أوسع مجالاً من شقيقاتها. وهى كغيرها من الملاحم تختلف عن كتاب "ألف ليلة وليلة" الذى يجمع المتخصصون فى الآداب الشعبية على جعله مثالاً للقصص الشعبى على الرغم من أسلوبه وبنائه الفنى. ويأتى الاختلاف من الناحية الوظيفية فى كل منهما، فإن الليالى تعمد إلى التشويق بالجمع بين التنوع والتداخل معًا، أما سيرة عنترة فأدنى إلى الكائن العضوى الذى أخذ فى النمو حتى تضخم عندما تكاملت صورته. ووظيفة الليالى هى العمل بوساطة القصص على إيثار الوسط الذهبى فى السلوك وهو الاعتدال وعدم الاستجابة لنزعات الغضب وهى وظيفة عرفتها الحكايات الشعبية الهندية قبل "ألف ليلة وليلة" بأحقاب وأحقاب، بيد أن سيرة عنترة إنما تستجيب لحوافز قومية وإنسانية، وقد تحولت آخر أمرها إلى عامل حيوى من عوامل التسلية والترفيه بتفريغ شحنة الشعور عند العرب بوسيلة تخيلية تجعل الحلم مقدمًا على الواقع فى نفوس الجماهير.

ويستطيع الباحث أن يستجلى مراحل البطولة العنترية فى السيرة باستجلاء مختلف الوظائف التى تقوم بها. وإذا كان الدارسون قد استطاعوا أن يتبينوا فى كتاب "ألف ليلة وليلة" بيئات مختلفة تكاملت فيها الليالى مثل بيئة الهند وفارس وبيئة العراق وبيئة مصر فإننا بالاعتماد على الجانب الوظيفى فى السيرة نستطيع أن نتبين الحلقة العربية القومية والحلقة الإسلامية والحلقة الإنسانية إلى ما يشوب هذه الحلقات من حصيلة معرفة وركام أساطير.

ولقد استغرقت السيرة خمسة قرون أو تزيد، واستنفدت فى تأليفها حتى تكاملت مرحلة أطول. وهى لذلك تشبه بؤرة العدسة فى تجميع المعارف والخبرات والتعابير والروايات والأخبار، ولما كانت الشعوب ليست جزراً منعزلة عن الجماعات الإنسانية الأخرى، فإن سيرة عنترة تعكس تراكم الثقافة العربية على مدى القرون ولا تجد بأساً من تمثل ثقافات أخرى من بلاد فارس ومن بيزنطة وروما ومن قلب إفريقيا، بيد أن هذه العناصر الثقافية كلها قد انتخبها مزاج الشعب العربى، وطبعها بميسمه.

ولنبدأ بالحلقة العربية القومية وهى تضرب بجذورها فى جزيرة العرب، وهى موطن نقاء الجنس وتنتظم تاريخ الشعب العربى فى الجاهلية والإسلام معًا وهى تشبه ـ إلى حد ما ـ أيام العرب التى تنقسم إلى أيام جاهلية وأخرى إسلامية. ولقد فطن مؤلفو السيرة إلى وجوب المزاوجة بين الوظيفة القومية والوظيفة الدينية فمهدوا لأحداث الملحمة بقصة سيدنا إبراهيم عليه السلام، وساروا فى ذلك على منهج مصنفى التاريخ العام ومنهج النسَّابة الذين يقدمون لوقائع التاريخ أو سلاسل النسب، بالحديث عن سيدنا إبراهيم وفى ذلك إرهاص بظهور الإسلام فى الوقت نفسه.

وفى هذا الإطار نشأ عنترة مع إبراز الاستعداد لنشأته، وعند القصاص الشعبى الصورة الكاملة للفارس العربى كما ينبغى أن تكون فى خياله، ولذلك رأينا هذا القصاص يرسم صورة عنترة فى طفولته مخالفة كل المخالفة لصورة الأطفال والغلمان فقد كان وهو رضيع يمزق الأقمطة، ويسقط الخيمة وهو فى الثانية من عمره، ويقتل الكلب وهو ابن أربع، والذئب وهو ابن تسع، والأسد وهو فتى، حتى إذا استكمل مؤهلات الفروسية نهض بتبعاتها كخير ما ينهض الفارس المثالى وتجاوز الدفاع عن القبيلة إلى توحيد الجزيرة العربية فنازل الأقران حتى اعترفوا به مقدمًا عليهم وصرع الأعداء الذين يكافئونه عزيمة وجلداً وإقدامًا. وهو فى هذه المعارك والثارات يحقق فضائل الفروسية ويوحد العرب ويستعلى على الصغائر ويكتفى من بعض أعدائه بالإقرار له بالغلب. ويصدر فى سلوكه عن حب عذرى لابنة عمه عبلة، ويجعل من حبه

هدفًا يمتزج بتحقيق الفضائل والمثل: من أجلها ومن أجل المجتمع بأسره حقق ذاته، وباسمها كان القسم حتى فى حومة الوغى، وبين قعقعة السلاح وسقوط الأبطال، تماماً كما هو شأنه فى الأدب الفصيح حين يهتف بهذين البيتين الرائعين:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

منى وبيض الهند تقطر من دمى

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسم[١]

ومن أبلغ أمارات الفروسية العربية الإلحاح على علاقة الفارس بسلاحه رمحاً كان أو سيفًا، وهى علاقة تسبغ الحياة على السلاح وتمنحه اسمًا يخصصه ويعرف به وتجعله جارحة أصيلة من جوارح الفارس لا تنفصل عنه، فالسيف ليس وسيلة فحسب ولكنه إرادة الفارس المحققة لأهداف الفروسية. وليست سيرة عنترة بدعًا فى تأكيد هذه العلاقة بين ملاحم العرب الأخرى ولكنها تبالغ فى تصويرها. ويشبه عنترة فى عشقه لسيفه، وفى حرصه عليه بطلاً آخر فى سيرة عربية أخرى هو "دياب بن غانم" فى سيرة بنى هلال الذى أوصى، إذا بلغته الوفاة أن يدفن إلى جانب سيفه: ومن هذه الأمارات البليغة أيضًا تعلق الفارس بالفرس فإنها أعظم بكثير من أن تكون مجرد مطية للفارس تعينه على الرحلة وعلى القتال: إنها أكبر من أن تكون شارة عز وسؤدد لصاحبها فى المجتمع الذى ينتسب إليه. ولقد كان "الأبجر" فرس عنترة رفيق سلاح فيه ملامح إنسانية، بل فيه أحيانًا ملامح أسطورية، وليس هناك أوفى من الفارس لفرسه، ولا أحب من الفرس للفارس وإن صورة عنترة وهو يتأهب للمعركة أو يخوض غمارها أو يعود

(١) ديوان عنترة.

منها منتصراً على عدوه لمن أروع الصور فى ملاحم الشعوب على اختلاف عصورها وبيئاتها.

وكان من الطبيعى أن تتطور الوظيفة القومية العربية إلى وظيفة إسلامية، ذلك لأن الوظيفتين لا تتعارضان ولكنهما تتكاملان والوجدان الإسلامى إنما هو نمو للوجدان القومى العربى. وكان من اليسير على القصاص الشعبى أن يمزج الوجدانين، وما أيسر أن يتوسع فى الوجدان القومى حتى يلتقى بوجدان أرحب هو الوجدان الإسلامى، وأمامه "أيام العرب الإسلامية" ولكنه لم يصدر فى توسعه عن عصبية ضيقة، قبلية كانت أو إقليمية، وإنما صدر عن مثل أعلى يحاول تمهيد الحياة للإسلام. من أجل هذا كله تجاوز عنترة بن شداد الجزيرة العربية ورحل إلى فارس وإلى بلاد الروم وسار – ولكن بطريق عكسى فى نفس الربوع التى سارت فيها الفتوح الإسلامية. وكان عنترة يعين قوماً ويحارب أقواماً، وفى هذه المرحلة ظهرت ملامح من المجتمعات الصليبية، وبرزت شواهد تدل على معرفة القصاص الشعبى ببعض مقومات المجتمعات الصليبية، ويبدو أنه ثقف هذه المعرفة فى الفترة الأولى من الحروب الصليبية، ويبدو أيضاً أنه استمد معرفته من تلك الجيوب التى تسللت إلى داخل الوطن العربى.. ولقد صورت السيرة الشعبية التسامح الإسلامى كأعظم ما يصور، وفرقت بين السلام وبين الاستسلام، وليس هناك اعتراف بهذه الفضيلة أقوى من اعتراف المستشرقين أنفسهم وهم يوازنون بين صنيع سيرة عنترة من ناحية وصنيع الملاحم الأوروبية التى تكاملت فى القرون الوسطى. وهاك ما يقوله أحد هؤلاء المستشرقين:

"أما العطف الواعى على المسيحية والنظرة السمحة إليها فإن الصورة التى نستشفها من سيرة عنترة فى ذلك تسمو كثيراً على الصورة التى تتكشف لنا عن النظرة التى تنظر بها الملحمة المأثورة عن مسيحية القرون الوسطى إلى الإسلام حيث يصورهم المسلمون وهم يعبدون أصناماً من قبيل أبولو، وكاهو، وكوملان، وجوبتر، ومارجو، ومالكدان، وتيراجان وما إليها، وتنظر سيرة عنترة إلى الحروب الصليبية

نظرة لا تخلو من العطف والإعجاب. صحيح أن الصليبيين يذكرون فيها فيقال إنهم أولئك الذين يشخصون إلى الأراضى المقدسة طلبًا للغنائم وفراراً من العقاب. إلا أن الفرنجة يقاتلون فى سبيل الرب وفى سبيل نشر الدين"(١) .

ومن الظواهر التى لها دلالتها فى هذه السيرة أنها كانت تحاول أن تجعل الأعداء، فى معظم الأحيان أنداداً للبطل عنترة، بل إنها بالغت كثيراً فى الإلحاح على هذه الظاهرة حتى جعلت بعض فرسان الصليبيين من أبناء الفارس العربى، وفى هذا ما يدل على الاعتراف بشجاعتهم، ورد هذه الشجاعة بطريقة فنية لا تقيم وزنًا للواقع التاريخى إلى أصل عربى فنحن نجد أن ولدى عنترة اللذين أخذا بالثأر من قاتل أبيهما فارسان من بيئة غير إسلامية هما الفارسان المسيحيان، بل الصليبيان الغضنفر قلب الأسد وهو ابنه من أخت ملك رومه التى تزوجها وهو فى رومه والجوفران (ولعله جوفرى) وهو ابنه من أميرة إفرنجية، وما أروع القصاص الشعبى الذى أبرز بنوتيهما للبطل العربى قبل حادث مصرعه ثم ألقى عليهما تبعة الثأر لأبيهما. وما أروعه كذلك عند تصويره لهذين الفارسين غير الإسلاميين، وهما يتلقيان نبأ موت أبيهما، وكل ما يريد أن يقوله عن طريق الفن القصصى هو أن الشجاعة سمة من سمات العرب حتى ولو برزت فى بيئة أخرى.

ومن اليسير أن يواجه المرء القيم الإنسانية فى الآثار الأدبية الكبيرة مثل سيرة عنترة، فإن التحول من الصورة القومية العربية إلى الصورة الإسلامية العامة يعنى بالضرورة إبراز الفضائل الإنسانية الثابتة التى لا تكاد تتغير على اختلاف العصور والبيئات وعلى تباين الأديان والألوان، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الملاحم تتشابه فى بعض الأنماط والنماذج والصور، ولعل هذا هو السبب أيضًا الذى جعل الباحثين يختلفون فى البحث عن السبب. وأيًا كان الباعث على التماثل أو التشابه فإن سيرة

(١) برنهاود هيلر: دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، المجلد ١٢، ص ٤٦٢ .

عنترة، كغيرها من الملاحم، تنأى بجانبها عن التخصيص ويعينها ذلك على إبراز الفضيلة العامة من خلال الشخصية أو الموقف.. الشجاعة والحب والإيثار والتضحية والوفاء، كل أولئك فضائل ثابتة تخرج فى يسر من الإطار القومى أو الحضارى الإسلامى إلى الدائرة الإنسانية الشاملة، ومن هنا كانت المرحلة الإنسانية فى سيرة عنترة لا تقوم برأسها كجزء يمكن إبرازه أو فصله ولكنها تتداخل فى أكثر تضاعيف هذه الملحمة الشعبية. ونحن الآن، إذا تركنا جانبًا، المعارف الخاصة بالبيئة الجاهلية وبالقرون الأولى من الإسلام والمجتمع الصليبى فإننا نواجه دائمًا المثل الإنسانية العليا مشخصة ومجسمة وواضحة من خلال الوصف، والتصوير ومن الإلحاح على نتائج الصراع، وإن كان مرتكزًا على الحرب فى جملته، وثمت حوادث كثيرة تؤثر السلام على الحرب فى ملحمة تقوم دعامتها الأولى على المبارزة والالتحام. وتبلغ الملحمة، فى هذه الناحية أوجها الفنى عند ختامها الذى يلخص نبل مقصدها فلقد كانت نهاية البطل على يد غريمه الأسد الرهيص، وكما بالغت السيرة فى قوة عنترة وشجاعته وبصره بفنون القتال بالغت كذلك فى تصوير غريمه حقدًا ولددًا في الخصومة جعلاه لا يستطيع أن ينام عن ثأره من عنترة. وامتزج الفن القصصى بما ينبغى للصراع من تناقض بين الخصمين، فالبطل عنترة متسامح عن اعتزاز بشهامته وكثيرًا ما غلب خصمه الأسد الرهيص على أمره، وأوقعه فى أسره، ثم لا يلبث أن يطلق سراحه. ولكن هذا الخصم يعيش بضغينة ويعود إلى التربص بعنترة، ولقد أفقده بطل الملحمة بصره آخر الأمر، ولكن وزر بن جابر – وهو اسمه – ظل يتدرب على الرغم من كف البصر، حتى استطاع أن يرمى الطير والغزال بقوسه مستعينًا على ذلك بالقدرة على تتبع أصواتها. وهى صورة فذَّة بين ملاحم الشعوب. ونجح فى أن يصيب عنترة بأحد سهامه ومات وهو يتصور أنه أخطأ الهدف. وكانت نهاية البطل الملحمى الكبير أبى الفوارس عنترة مناسبة لشخصيته كنموذج رائع للفارس البطل.. لقد ظل على صهوة جواده الأبجر طودًا يتحاماه الأعداء بعد أن فارق الحياة.

قال الراوى: "... وسارت بنو عبس وتقدمت بين يديه وهو ينظر إلى عبلة والدموع تتحادر من عينيه فلما غابت عنه وهو متكئ على رمحه بيديه فشهق شهقة ونفخ نفخة فارقت روحه جسده والجواد واقف تحته لم يتحرك من مكانه لأن هذه كانت عادته منذ تربيته ونشأته وكان عنترة مدة حياته إذا نام ينام على ظهر حصانه... هذا وهؤلاء العربان يظنون أن عنترة على قيد الحياة ولم يعلموا أنه شرب شراب الوفاة إلا أنه واقف يطلب منهم الحرب والقتال فقالوا لبعضهم يا ويلكم ارجعوا على أعقابكم من قبل أن تعدموا نفوسكم!!!"(١) .

وارتفع عنترة بن شداد العبسى إلى مقام أسمى من مقامات آخرين فى نظر القصاص الشعبى. ونحن نعلم أن العربى يفاخر بنسبه الذى يقص أثر آبائه، وهو مع ذلك يفاخر بخؤولته. ولقد كان عنترة عديم الخال لأنه ولد من أمة حبشية، بيد أن السيرة الشعبية لم تزل تسير ببطلها فى إفريقيا حتى بلغ قلبها ثم يتجه إلى بلاد الحبشة، لا يتوقف عن رحلة ولا يحجم عن واقعة، وهناك تستبين له الحقيقة ـ فى تصور القصاص الشعبى – وهى أن زبيبة أم عنترة من نسل ملكى.. إنها ابنة النجاشى ملك الحبشة!!! وتبعًا لذلك فقد كان من حقه أن يفاخر بشرف الانتساب إلى عبس وشرف الانتساب إلى ملوك الحبشة فى وقت واحد وفى هذا تعليل فنى بررت به الملحمة تفوقه فى قوة البدن وقوة النفس، كما بررت ترفعه عن الصغائر وعفته عند المغنم.

وإذا كان عنترة العبسى العربى قد تفوق فى الفروسية فقد جعلته السيرة يتفوق على الشعراء. وما أروع الحيلة التى اصطنعها تصويراً لإمارته على شعراء العربية، لقد استغلت ما أثر عن أبى الفوارس باعتباره واحداً من فحول الشعراء فى الجاهلية ومن أصحاب المعلقات، ولذلك ألحت السيرة على فضيلة الشعر إلحاحها على فضيلة الفروسية، وجمعت بين أصحاب المعلقات بطريقة فنية لا تقيم وزنًا للرواية الأدبية

---

(١) سيرة عنترة ـ طبعة القاهرة ـ ج٨ ـ ص ١٨٢ ـ ١٨٣ .

المحققة، وعقدت مباراة شعرية لا تختلف عن مبارزة الفرسان، وحكمت آخر الأمر بالتفوق والسبق لمعلقة عنترة... وسايرت منهجها حين جعلته من أعلم الناس بفقه اللغة العربية وبأيام العرب وأنسابهم، ومن ثم أصبحت لسيرة عنترة وظيفة تعليمية إلى جانب وظيفتها الملحمية. ولا يغفل القصاص الشعبى عن العظة التى لا بد أن تستخلص من كل موقف ومن كل شخصية. والسيرة بهذه المثابة كتاب جامع للمعارف وللعظات مع الحرص على طابعها الملحمى وبنائها الفنى.

وتكتنف السيرة عروق أسطورية لا تثمرها المبالغة فى الخيال فحسب، وإنما تجيئها من شوائب قديمة ومن تصورات شعبية، وهذه العروق الأسطورية تباين المبالغة فى القدرة عند الأبطال والشخوص مبالغة تتجاوز بها حدود الممكن والمعقول، ذلك لأنها مجموعة من الأفكار والتخيلات من التفسيرات غير المعقولة لبعض الأعمال والظواهر، وهناك شواهد كثيرة عن طول الحياة بحيث يعمر بعض الناس القرون ذوات العدد، وعن الفأل والطيرة والحسد وعن أرض العفاريت وكهف الساحرات اللاتي يأتين فيه بالعجب العجاب... وليس من شك فى أن تلك الرواسب الأسطورية سمة من سمات الأدب الشعبى وهى تضاف إلى ما فى سيرة عنترة وغيرها من القدرة على قتل الأسود ومن النسوة المسترجلات، ومن التشويق بتتابع الأحداث لا بإخفاء النتيجة التى يفصح عنها التنبؤ بوساطة النجوم أو الرمال أو الأحلام، وما إلى هذا السبيل. وكما بدأت السيرة تمهد لظهور الإسلام بقصة إبراهيم عليه السلام فقد ختمت بدخول بنى عبس فى زمرة المسلمين.

وهكذا انتهت الملحمة الشعبية التى تعد من روائع الملاحم العالمية وإن كان الراوى الشعبى يختم كلامه دائمًا باعتبارها سجل معارف وأخبار ومواعظ فيقول: "... قال الراوى لهذه الروايات والفنون فقد رأيت من سير الأولين وأخبار المتقدمين وما نقل عن القرون الماضية ما فيه عبر لأولى الألباب وحكمة بالغة يدرى المتدبر بها عين الصواب".

ابـن البـلـد

ومقـاولات أخـرى

المحتوى

السيرة الهلالية

ملحمة فروسية شعبية

تعد هذه السيرة من الوثائق البارزة فى تصحيح ما استقر فى أذهان بعض المفكرين من رأى يخالف الواقع، وهو أن الأدب العربى لم يعرف الملحمة باعتبارها جنسًا أدبيًا له مرحلته من التاريخ الأدبى للأمم والشعوب. وكل من درس آراء المستشرقين يواجه ما قاله "إرنست رينان" وهو أن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن إبداع الملحمة، وذلك لنزوعها إلى التجريد وانصرافها عن التجسيم والتشخيص، وأن المرحلة الأولى فى التاريخ العربى كانت تقوم على الظعن والرحلة ولا تتحول إلى الاستقرار، ومن هنا حكم الدارسون والنقاد على غلبة الشعر الغنائى على التراث الأدبى العربى. ومهما يكن من شىء فإن الاعتراف بتعبير الفن المتوسل بالكلمة عن الوجدان الشعبى العربى قد أثبت خطأ ذلك التصور، وكانت السيرة الهلالية التى لا يزال الراوى الشعبى يرددها فى البوادى والحقول والمدن لا تزال رائعة من روائع الأدب الملحمى.

وسيتضح لنا فى هذا العرض المركز للسيرة الهلالية أنها تستكمل مقومات الملحمة الشعبية، ومصطلح "السيرة" يرتبط بحياة شخصية بارزة أو بطل معروف وهو أوسع مجالاً من مصطلح "الملحمة" لأن التعريف العالمى للملحمة هو "أنها - لغة - هى الواقعة العظيمة فى الحرب والقتال ثم أصبحت تدل على الشعر المطول فى واقعة أو مجموعة من الوقائع تقترن ببطل أو أكثر برز فى فنون الحرب وانتصر على عدوه". والملحمة،

اصطلاحًا، جنس أدبى يقوم على مطولة من الشعر وتحكى عجائب الأحداث التى تتجاوز الواقع إلى الخيال الممعن فى الغرابة وتتركز حول شخصية البطل أو الأبطال.

ولا يزال الراوى الشعبى يعرف عند الجميع بأنه "الشاعر"، أى أن الحاجز بين الإبداع والتذوق لا وجود له فى الحياة الواقعية المعاصرة، ثم إن بعض الرحالة الأوربيين الذين أقاموا فى مصر فترة من الوقت وسجلوا ملاحظاتهم يذكرون هذه الحقيقة، مثال ذلك أن إدوارد لين الذى أتيح له أن يعيش فى القاهرة قد ذكر فى كتابه عن عادات المصريين المحدثين وشمائلهم أنه لاحظ وجود ضربين من القصص. الأول - يعرف الراوى الذى يردده بالشاعر وسجل لهما مثالين هما سيرة عنترة وسيرة بنى هلال. أما الثانى - فقد كان القصاص فيه يعرف بأنه "المحدث" أى الذى يعتمد على الحديث، واعتمد على التدوين أكثر من اعتماده على الترديد المباشر، وكان المتخصص فى هذا الضرب الثانى يقرأ القصة المدونة على الجماهير. وغلبت سيرة الظاهر بيبرس على هذا النوع. وأتيح لى أن أتتبَّع الراوى الشعبى فى بعض أحياء القاهرة، وفى إحدى القرى ووجدت أن الشعر هو الوسيلة الأساسية فى سيرة بنى هلال، وأن النثر له فى الرواية الشفوية وظيفة ثانوية.

والأبطال فى السيرة الهلالية هم فحول من الفرسان أى أن المقومات الرئيسية لهذه السيرة هى "الفروسية" وتسجل كتب التاريخ دائمًا أن هذه الفروسية نمط من أنماط الحياة ونظام قائم برأسه من نظم المجتمع، وأدى اهتمامى بالمنهج المقارن فى الأدب الشعبى إلى أن أوازن بين الفروسية فى أوربا وبين الفروسية العربية. ذلك لأن الفروسية إنما غلبت على أوربا الغربية فى الجزء الثانى من القرون الوسطى - وكانت بواكيرها فى القرن الحادى عشر، وبلغت ذروتها فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ثم أخذ نجمها فى الأفول نذيرًا بظهور أساس آخر للحياة عرف به عصر النهضة أو عصر الإحياء. ولكن الفروسية العربية أقدم من هذا عهدًا وأرسخ قدمًا، حتى أننا لا نستطيع أن نتبين بدايتها على التحقيق أو الترجيح... فإن الفرس كان عنصرًا هامًا فى

الحياة الجاهلية، تقاس به الثروة والقدرة على السواء... كما نجد الفارس يبرز فى المجتمع العربى الجاهلى، ويصبح المحور الذى تدور عليه حياة القبيلة بأسرها. واستمرت الفروسية طوال التاريخ العربى ولا تزال موجودة ومشهورة فى كثير من بيئات العالم العربى. وللفرس العربية شهرتها العالمية إلى الآن، ولا نبالغ إذا قلنا إنها صاغت الحياة بربوع الجزيرة العربية دهراً طويلاً، و"تكاد تكون قديمة قدم الأخبار والروايات العربية". وبلغ من أصالة الفروسية عند العرب أن اللغة العربية زخرت بالألفاظ الدالة على أوصاف الفرس وأجزائها.. ومراحل عمرها ونتاجها. وأجزائها وعرفت بيئات خاصة بوفرة الأفراس واشتهر آحاد بالخبرة العملية المرتبطة بتربية الأفراس، وحرص المعنيون بالفرس على أصالتها وحمايتها من الهجنة، وحفظ هؤلاء المربون أنساب أفراسهم بالضبط. وإذا كانت الخلافات والمعارك قد اشتجرت حول الربوع والمياه وبعض المال، فإنها قد اشتجرت أيضاً من أجل التنافس على الأفراس، ومن الشواهد الدالة على ذلك حرب داحس والغبراء[(١)]. وسنجد كل هذه الخصائص فى السيرة الهلالية التى جعلت للفرس تشخيصاً يقربها من صفات الفارس الذى تكاد تلازمه فى السلم والحرب على السواء.

ومن الأسماء المشهورة التى تطلق على الفرس بصفة عامة الاسم "الجواد" وهو ما يؤكد قيمته فى التراث العربى، ويسمى أيضاً الفحل، وكل فارس يطلق على فرسه اسماً خاصاً يشتهر به وهو ما يرفع مكانته وما يدل على العلاقة الحميمة بين الفرس والفارس. ولا تزال الحياة فى العالم العربى ترى أن الفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الإنسان، وتمتاز بتناسق أعضائها وصفاء لونها وسرعة عدوها وطاعتها لراكبها عند الكر والفر، وهى معروفة بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء، وهى تعرف صاحبها الذى اعتاد أن يركبها ولا تسمح لسواه بأن يمتطى ظهرها، وعندما ينام صاحبها تسهر

---

(١) چيڤرى تشوسر: حكايات كانتربرى، ترجمة وتقديم وتعليق: د. مجدى وهبة، د. عبد الحميد يونس، ص ٤٠ .

بجواره، وعندما تحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه توقظه بقرع أقدامه. والسيرة الهلالية تصور هذا التشخيص الذى يظن البعض أن فيه قدراً من المبالغة، ولكننى عندما درست السيرة الهلالية وقمت بمواجهة واقعية لحياة الفرسان فى محافظة الشرقية التى احتفظت ببعض أمارات الفروسية أدركت صحة هذا الوصف، وأدركت اهتمام هذه البيئات بأصالة الأفراس تماماً كالفخر بأصالة الفرسان، وكما يعنى المرء بشرفه على أساس التتبع الدقيق لنسبه فكذلك يفعل الفارس فى الاهتمام بالنسب الخاص بفرسه. وأفضل أنواع الخيل هو (الأصيل العربى) وهو ما تردده السيرة الهلالية إلى الآن، وهو حصان الركوب ولا يستخدم فى عمل آخر، ثم إن الحصان العربى يشتهر إلى جانب هذا كله بصفات جمالية تميزه عن الجياد خارج الوطن العربى الكبير[١].

وسيرة بنى هلال كغيرها من السير الشعبية تعتمد على المبارزة أو مواجهة الفارس البطل لعدوه، ولهذا الضرب من المبارزة فن يقوم على الوعى الكامل بالملاحظة والرشاقة الخارقة فى الحركة وهى صفات لا بد من وجودها فى الفارس والفرس على السواء. ولا يزال التراث الشعبى يحتفظ برقص الخيل وهو عريق عراقة التراث الشعبى العربى، والأعداء الذين يواجهون الأبطال فى السيرة الهلالية لا بد أن يكونوا هم أيضاً من الممتازين فى الفروسية. وهذا الأسلوب الملحمى يقوم على الاستعراض كما يقوم على التشويق، ومن أبرز سمات السيرة الهلالية أنها لا تحكى بطلاً واحداً ولكنها تحكى أربعة أبطال لكل منهم مسؤوليته فى تكامل الحياة تنظيماً للمجتمع الهلالى، ولكنهم مع هذا كله فرسان يتفوقون فى الكر والفر حتى يحرزون النصر على أعدائهم ويحققون إعادة الأصالة العربية على الأقاليم والديار فى ملحمتهم الكبرى التى عرفت بالتغريبة.

(١) مجلة الفنون الشعبية: ٢٤، الفروسية ورقص الخيل، ماهر صالح، ص ٧١ .

وهذه الملحمة الهلالية هى التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين، أى إبان الدولة الفاطمية، ولقد سبق أن ذكرنا أنها لا تحكى بطلاً واحداً وإن كان أبو زيد الهلالى هو الذى أصبح أكثر شهرة من زملائه، وهو الذى مهد الملحمة باكتشاف الطريق إلى الغاية وهذا التمهيد هو الذى عرف فى الملحمة بالريادة التى كان من أهم أحداثها الحافز على الغزوة الكبرى التى نهض بها الهلالية لتخليص الجيل الثانى أى أبناء الأبطال من الأسر على يد خليفة الزناتى حاكم تونس. وتذكر الملحمة أن أبا زيد استطاع فى الريادة أن يفر من الأسر وأن يعود إلى قومه فى نجد، فما كان من الهلالية إلا أن قاموا قومة رجل واحد يستهدفون مدينة تونس لتخليص الأسرى وهم: يحيى ومرعى ويونس.

الفارس الأسمر:

وتمهد الملحمة لمسارها بموقف درامى فصلت فيه الظروف والملابسات التى خرج فيها أبو زيد للحياة، فقد روت الملحمة أن الأمير رزق كان يتلهف بطبيعته العربية على أن ينجب ولداً تفاخر القبائل الهلالية كلها به. فتزوج إلى عشر نساء، ولم يكن يجمع - كما يقضى بذلك الشرع الحنيف - إلا بين أربع منهن فقط - ومما آله وحز فى نفسه أنه أنجب من زوجاته العشر ابنتين، كما أتت إحدى نسائه بصبى ولدته مشوهاً، وقبيل هذا الحادث غير السعيد تزوج رزق زوجته الحادية عشرة، وهى "خضرة" ابنة شريف مكة، ومن ثم عرفت بالشريفة، وأثلج صدره ما رآه من أمارات الحمل عليها، إذ كان يتوقع أن تأتى له بغلام سوى يجمع الشرف الهاشمى إلى الدم الهلالى، فبعث إلى الأمير غانم رأس بنى زغبة يدعوه ورجاله ليشاركوه الحفل بولادة ابنه من بنات الأشراف فاستجابوا لدعوته وأصبحوا ضيوفاً ينتظرون وإياه الحادث السعيد.

واتفق للسيدة "خضرة" أن تخرج مع الأميرة "شمة" إحدى زوجات سرحان فى جمع من العقائل، فرأت طائراً أسود ينقض على مجموع من الطير مختلف الألوان

والأنواع فيغلب عليه ويقتل الجانب الأكبر منه، فأعجبت به ورفعت وجهها إلى السماء تدعو الله أن يرزقها غلامًا على شاكلته ولو كان فاحم اللون، واستجاب الله لها.. وغضب الأمير رزق ولم يكن يصدق أن الغلام ولده، ولكنه أبقى زوجته لكلفه بها، وأبى على نفسه أن يرى الغلام بعينه، واكتفى بما سمع من المرأة التى أبلغته النبأ، وحال بين الجميع وبين رؤيته إلى أن جاء اليوم السابع فمد السماط وأحضر الغلام إلى الضيوف - كما تقضى بذلك العادة المتبعة - تحمله جارية على محمل من الفضة تغطيه غلالة لا تبين منه شيئًا وألقى السادة عليه "النقوط" من ذهب وفضة، ورفع أحدهم الغلالة فهاله أن يرى الغلام أسود فاحمًا. وكان الأمير رزق أثناء هذا كله عند باب خيمته، فلما دخل أشار عليه معظم أصحابه أن يخلى بينه وبين زوجه هذه، وشككوه فى خلقها وأعلنوا أن إبقاءه عليها يجر العار عليه وعلى قومه جميعًا، فأذعن كارهًا وأرسلها وابنها إلى أبيها فى مكة.

ورأت خضرة أن تنزل واديًا فى الطريق وألا تعود إلى أبيها متهمة فى عرضها حتى لقيها الأمير "فضل بن بيسم" رأس قبيلة الزحلان وعرف خبرها فاحترمها وأكرم وفادتها وطلب إلى زوجته أن تتلقاها، وتبنى ولدها ونشأه مع ابنيه "منعم ونعيم". ولكن بركات وقد أصبح هذا اسمه، بز أقرانه فى القوة والشجاعة، حتى إذا بلغ الحادية عشرة من عمره كان قد ثقف معارف الدين والدنيا مما كان يدرس فى جزيرة العرب، بما فيها من علوم اللسان العربى وغير العربى والرياضيات والتنجيم والسحر والكيمياء، وتحول "بركات" إلى ضرب آخر من المعارف لعله أشد لزومًا لفرسان ذلك العصر، فقد استجاب لإشارة معلمه وطلب إلى فضل بن بيسم الذى يتصور أنه أبوه، أن يهدى له جوادًا ليتدرب به على الفروسية وحمل السلاح.

وتتعاقب أحداث هذه المواقف الدرامية، فتروى الملحمة أن بركات عندما أراد أن يطلب إلى الأمير فضل الجواد ليتدرب على الفروسية رد عليه بما يريب فى بنوته له، وإن كان يقصد إعزازه وإكرامه، فانكفأ الفتى إلى أمه يسألها جلية خبره، فزعمت أن

الأمير فضل عمه، وأن أباه قد قتل على يد هلالى يدعى الأمير رزق نايل، فأثار ذلك حفيظته ليأخذ بالثأر وليقتلن هذا الأمير. ولم يكن يدور فى خلده أنه أبوه فى الحقيقة، ووهبه الأمير فضل خير جياده وعلمه الفروسية والطراد والكر والفر وما إلى هذا من فنون الحرب، وسرعان ما برز فى الركوب حتى حسده أبناء القبيلة التى يعيش فى كنفها وتفوق على الجميع فى لعبة "البرجاس" وأصبح "بركات" على الأيام الفارس الذى يحمى الديار والذمار والأموال لبنى الزحلان.

وتعود بنا السيرة إلى الأمير رزق فنراه يعتزل قبيلته بعدما غادرته زوجته وعاش فى خيمة من الشعر الأسود دلالة على الحزن والأسى واصطحب معه عبداً واحداً يقوم بحوائجه، واتخذ منزله إلى جانب العين التى رأت عندها زوجه "خضرة" تفوق الطائر الأسود على غيره. ولم يمض طويل وقت حتى اجتاح نجوع "بنى هلال" جدب ماحل استمر أمداً، فرأى "سرحان" والأشياخ من الهلالية أن يهاجروا إلى نجوع بنى الزحلان. بيد أن الجعافرة وبعض الهلالية الآخرين ظلوا مع الأمير رزق - وكان المطاع بينهم - ولما بلغ سرحان وقومه هدفهم تصدى لهم بركات وألحق بهم هزيمة منكرة، فأرسل سرحان يستنجد بالأمير رزق فأجابه إلى سؤاله، وذكر له اسم بركات فى الطريق وكاد يعرف أنه ولده. وتساءل بينه وبين نفسه إذا صح ما توقعه، فلماذا سمى بهذا الاسم وقد سماه عند ولادته "أبا زيد"؟ ولما بلغ موضع الهلالية المندحرين حمل عليه بركات وقد أخذته سورة الغضب عندما عرف اسم منازله، وذكر أنه واتره فى أبيه. وسوّفَ رزق المبارزة ما وسعه التسويف، وكاد الابن أن يقضى على أبيه لولا أن نهته أمه وصارحته بجلية الأمر، فأقر الأب ابنه واسترد زوجته واعترف "بنو هلال" جميعًا بمكان بركات من أبيه ومنهم.

وتشبثت الملحمة الهلالية بهذا الفارس الأسمر يقرن بين العروبة والسمرة لواقع تاريخى هو مواجهة الشعب العربى بأعدائه من الصليبيين والتتار وذلك تمييزًا للعروبة

بين الشعوب ذوى الوجوه البيضاء من ناحية وذوى الوجوه التى تغلب عليها الصفرة من جانب آخر. وهذه العقدة اللونية التى ترمز إلى موقف العرب من أعدائهم نجدها فى سير شعبية أخرى على رأسها سيرة "عنترة بن شداد العبسى" ولكننا نلاحظ فارقًا له أهميته بين السيرتين فى هذه الظاهرة هو: أن أبا زيد صريح النسب العربى شريفه أما عنترة فهو ابن أمة حبشية وإن كان الشعب قد جعل هذه الأمة من الأميرات. وقد أكد الشعب النزعة إلى وحدة الكلمة تأكيداً واضحًا فمهد إلى عود الابن إلى أبيه، مستغلاً هذه الفرقة ليضم إلى الهلالية من دريد وزغبة والجعافرة بنى الزحلان(١).

والفارس الثانى الذى له مكان الصدارة فى الملحمة الهلالية هو "دياب بن غانم" ولمَوْلِده قصة تبين الحافز النفسى المباشر على قوة إحساسه بذاته ومناظرته للآخرين حتى ولو كانوا من فرسان قبيلته، وهو من قبيلة زغبة. وقد مهدت "سيرة بنى هلال لمولده بحادثة ظريفة، هى أن أباه غانم كان رجلاً مزواجًا، وإن ظل أبتر زمانًا. ثم بنى بأم دياب، وكانت امرأة دميمة شوهاء، لها ناب بارزة قبيحة كناب الحيوان، ينفر منها كل من يراها، فدعاها ذلك إلى التحجب والانزواء وأجبل غانم عليها رجاء الإنجاب منها، دون زوجاته الجميلات العقيمات، وتحقق أمله، وولدت له ديابًا، فصبر على عشرتها أربعين عامًا، اعتزازًا بابنه الذى يحفظ له اسمه ومكانه. ويصدر دياب بن غانم فى سلوكه عن عقدة نفسية تجعله يبالغ فى إحساسه بذاته وتشبثه بالحصول على كل ما يرغب فيه دون أن يدخل فى حسابه مشاعر الآخرين، ولو كانوا من أبناء عمومته. وقد صورته الملحمة فى صورة الجبار الطاغية الذى أراد ابنة الزناتى لنفسه، ولم يأبه لما كان بينها وبين أسيرها من صلات، وما زال بها يراودها عن نفسها، فتأبى عليه حتى قتلها. وجاء فى السيرة أن السلطان حسن بن سرحان تزوج من "نافلة" أخت

(١) تراث الإنسانية: المجلد الأول، العدد ٤ ـ ٥ أبريل سنة ١٩٦٣ .

دياب، بعد أن وعده بأخته "نور بارق" المشهورة بالجازية. وتصور السيرة المنافسة بين الحسن بن سرحان وبين دياب، وقد أدت هذه المنافسة إلى لون من الموازية جعلهما يتناقضان، فإذا كان الحسن كريمًا معطاء، فلا بد وأن يكون دياب شحيحًا مغتصبًا، وإذا كان الحسن سمح النفس، يعفو عند المقدرة، أو يطلق سراح دياب، كلما شَفَعَ له أبو زيد، فإن ديابًا يجب أن يكون صاحب غدر، فقد اغتال الحسن على فراشه، ووثب بأبى زيد وهو يلعب معه.

وقد صوره المصريون مباهيًا بنفسه مغرورًا بشجاعته، متهورًا فى إقدامه، ضيق الصدر عصبى المزاج، ولذلك يقولون لكل نافذ الصبر "هو أنت زغبى؟"، نسبة إلى زغبة قبيلة دياب. وكان دياب محبًا لرمحه وفيًا لفرسه. وتروى السيرة الهلالية أن السلطان حسن استدرج ديابًا وألقى به فى غياهب السجن، ولما احتيل لخروجه انتقم لنفسه بأن قتل الحسن، وفر مغاضبًا إلى الحبشة واستتب الأمر لأبى زيد بحكم بلاد المغارب بأسرها تقريبًا، فعاد دياب، أو أعيد، وطالب بحقه فى الملك، فرفض أبو زيد وما زال دياب ينافسه حتى استدرجه وقتله، كما قتل الجازية، وتملك على البلاد، يستبد بها وحده، ودانت له قبائل دريد وبنى جعفر والزحلان[1].

وكان من المفروض أن نبدأ بالحديث عن "الحسن بن سرحان" لأنه كان يمثل الرياسة على الأمراء والفرسان. ولكننا آثرنا أن نساير المحور الأساسى للملحمة وهو الفروسية. ولقب الحسن بن سرحان بالسلطان، ويرجع ذلك إلى أن استخدام هذا اللقب فى العالم العربى كان متأخرًا، ومعناه أمير الأمراء أى الرئيس المعنوى للفرسان. ويمثل الحسن بن سرحان بهذه المكانة "الوجاهة" فى المظهر والسلوك. ومن الواضح أن الوجدان الشعبى لم يكتف بهذه الإمارة فى القبيلة، ولكنه أسبغ عليه صفات الملك كما

(١) معجم الفلكلور؛ ص ١٢٢ - ١٢٣، مكتبة لبنان، ط ١٩٨٣ .

تمثلها الشعب فى الفترة التى تكاملت فيها السيرة. وهو يصوره معتزًا بمكانته فى قومه وتشبثه بها، وكانت المشورة هى القاعدة الأصيلة فى الحكم، فلم يكن يستطيع أن يبرم أمرًا من الأمور المتصلة بالمجتمع الهلالى إلا إذا استشار أكابرهم الذين يقومون منه مقام الأمراء يسدون إليه النصح ويقومون فى الوقت نفسه بتنفيذ ما يستقر عليه رأى الجماعة، وهذا يفسر ولو بطريق غير مباشر إيثار الشورى فى الحكم. فلا نجد فى السيرة عن الحسن بن سرحان أنه تحيَّف فى أحكامه أو استبد بالأمر. وإذا كان قد اضطر إلى حبس دياب بن غانم فى الحلقات الأخيرة من السيرة، فإن ذلك لم يكن عن انتقام شخصى، وإنما كان فى سبيل المحافظة على الصالح العام، لأن ديابًا أراد أن يستأثر بالغنيمة كلها فى تونس. وهكذا يتحول النضال الذى أملته العصبية القبلية القديمة بين الحسن ودياب، إلى نضال من نوع آخر بين ملك وفارس ثائر عليه. وكان من الطبيعى أن يصور الوجدان الشعبى السلطان كريمًا. ولقد بالغ الشعب فى إسباغ هذه الخصلة عليه حتى جعلوه يعطى دائمًا ولا يأخذ أبدًا، ويعطى المحتاج وغير المحتاج على السواء، يعطى والقحط يكتنفه كما يكتنف غيره، يعطى فى سرف يخرجه عن التعقل فى كثير من الأحيان. ومن الخصال التى تساير المثالية فى السلوك عند الحسن ابن سرحان العفو عند القدرة عليه، وهى تؤكد العدل الذى عرف به والرحمة التى غلبت عليه. ونحن نراه فى التغريبة يعفو عن أبناء الملوك الذين حاربوا الهلالية ويملكهم فى مكان آبائهم ويبسط عليهم حمايته كما أنه كان يعفو دائمًا عن دياب على الرغم من أنانيته وحقده، حتى أدى به ذلك إلى حتفه. ولقد أبعده الوجدان الشعبى فى مصر عن الجو القبلى، وأحاطوه بهالة من الإجلال وأسبغوا عليه من الوقار والاحتشام والحسن فى الهيئة والسمت ما يجدر بالملوك والسلاطين. ولكى يكسبوه الصفة والواقعية زعموا أنه هو الذى شيد فى القاهرة المسجد المعروف بمسجد السلطان حسن. ولم يدفعهم إلى ذلك مجرد التشابه فى التسمية فحسب وما يستتبعه من لبس، وإنما دفعهم إليه أيضًا أن هذا المسجد من آيات العمارة الدالة على السرف والبذخ. ونحن نعلم أن

صاحبه الذى سمى به هو الملك الناصر حسن أقامه عام ٧٥٧ هجرية[١] وأصبحت هذه الشخصية على الأيام من الأمثال الشعبية المصرية المشهورة يكنون بها كل فرد يجمع إلى الكرم المسرف حسن السمت والهندام، ويقولون عنه "عامل أبو على" والمنشدون يستغلون هذه الخصلة ويبالغون فى وصفها استقطافًا للمستمعين واستدرارًا لعطفهم[٢].

وليس فى هذه السيرة الهلالية من الأعلام من يضارع هؤلاء الثلاثة فى التخصص والبروز، على الرغم من الاعتماد على الملاحظة الخارجية فى رسم صورهم. وهذا بدير ابن فايد، وهو رابع الأربعة، ليست له علامة تميزه عن غيره سوى وظيفة القضاء التى لم يبلغها بالتفوق فى العلم وإنما انتقلت إليه انتقال الإرث، ولكن هذا لم يمنع الوجدان الشعبى من أن يجعلوا هذا القاضى الأمين على إقامة الشرائع والشعائر يبدو فى سمة العلماء وكرامتهم ووقارهم واحتشامهم ونزاهتهم. وهو يجمع بين الأصالة فى المحافظة على الأعراف والتقاليد التى لا تتنافى مع الشريعة، وهو بمثابة الضمير الذى يحتكم إليه فى السلوك وفى تنظيم العلاقات بين الأفراد والجماعات. وله مكانته فى الشورى مثله فى ذلك مثل زملائه وهم: أبو زيد والحسن بن سرحان ودياب بن غانم. وهم من الفرسان الذين أسهموا فى الملحمة الهلالية. وهذا القاضى بدير بن فايد يشخص المثل الذى يريده الشعب فى الجمع بين الأصالة والشريعة الإسلامية.

أما "الجازية" فهى من أشهر الشخصيات النسائية فى السير الشعبية العربية، ولها مكانتها البارزة فى السيرة الهلالية. وتذكر السيرة أن اسمها الأصلى "نور بارق"

---

(١) على مبارك؛ الخطط التوفيقية، ج٢، ص ٦٩ .

(٢) د. عبد الحميد يونس؛ الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، ص ١٩٥ ـ ١٩٦ .

والجازية لقبها. وهى أخت السلطان حسن بن سرحان، وصورة الجازية مثالية، إذ توصف بأنها "جميلة المنظر، لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال فى الحسن والكمال، والقد والاعتدال، وفصاحة المقال، لا يوجد مثلها بين الخلق، لا فى الغرب ولا فى الشرق". وقد تزوجت من شكر أبى الفتوح الهاشمى، صاحب مكة، وأنجبت منه ولداً اسمه محمد. وعندما اعتزم بنو هلال الرحلة عن نجد إلى أفريقيا آثرت الجازية أن تصحب قومها، وأن تخضع للعاطفة القومية، وتهجر زوجها شكر الذى كانت تحبه، ولا تعدل به رجلاً آخر. ومن أجل تلك العاطفة هجرت زوجها الذى تؤثر، وولدها الذى تحب، وفارقت خفض العيش إلى جفوة الحياة القاسية التى تقوم على النقلة والحرب. ومن أهم خصائص هذه الشخصية أنها لم تكن مثل الكثيرات فى السير والملاحم غادة بارعة الجمال، تحفز البطل إلى مقارعة الفرسان وركوب الأهوال، ولكنها كانت امرأة متزوجة آثرت قومها على هنائها العائلى، وواجهت موقفين، صدرت فيهما عن عاطفتها القومية فحسب، الأولى أنها عرضت نفسها على أبى زيد الفارس الهلالى المشهور، لِيَبْنى بها بدلاً من زوجته "غالية" التى عادت مغضبة إلى جزيرة العرب، وذلك ترضية له وتشبثًا به، حتى لا يفارق قومه، وهم أحوج ما يكونون إليه. والثانى ـ عندما اضطرت إلى الزواج من الماضى بن مقرب فى مصر والذى لم يستطع أن يستبقيها معه، وظلت ليلتها تشغله بالقصص، كما فعلت شهرزاد، حتى إذا غفل عنها تركته، ولحقت بقومها. وكما كان الأمراء هم الصور الدالة على أقوامهم، فكذلك كانت الجازية هى الصورة الدالة على نساء الهلالية جميعًا وكانت محاربة، امتازت بشجاعة نادرة تكاد تقربها من الرجال، وبلغ من قوة شخصيتها أنها كانت تشارك فى تدبير الأمور، وإقرار الخطط، حتى قيل إن لها حق المشورة فى الديوان(١).

(١) د. عبد الحميد يونس، الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، المصدر السابق.

ولا تستكمل السيرة أهم مقوماتها الملحمية إلا إذا جعلت الخصوم يكافئون الأبطال من بنى هلال، ولذلك برزت صورة "خليفة الزناتى" فى تونس الخضراء وقد بالغت السيرة فى العناية به. ولم تغفل وجوب التعادل بين الخصمين لأن خليفة الزناتى كان الشخصية الوحيدة البارزة التى تقف أمام أبطال الهلالية الأربعة. ولم يقنع الشعب فى تصويره كغيره من الأبطال، ونحن نذكر أن الأحداث التى أحاطت مولد أبى زيد أو دياب أو غيرهما من أبطال السيرة لم تكن خارقة أو خرافية وإنما كانت للإبانة عن مكان هؤلاء من آبائهم وأقوامهم، وعما تخبئه المقادير لهم. أما ولادة خليفة الزناتى فلم تقم بمجرد المبالغة والتهويل، وإنما قامت بمجاوزة الحدود الطبيعية، حتى لتسلك المولود مع الشخصيات الأسطورية. فقد انفرد بأنه من أب إنسى وأم جنية، وللخيال الشعبى فى التزاوج بين الإنس والجن عقائد لا تزال موجودة إلى الآن. واستتبع ذلك مغايرة حياته للأناس من حيث التعرض للتلف. وما عليه إذا طعن إلا أن يسكب على جرحه قطرات من "ماء الحياة" حتى يبرأ لتوه، ولن يلقى حتفه إلا إذا حان حينه المقدور، ومن ثم فهو شجاع لا يهاب أحداً من الفرسان كائنًا من يكون إلا دياب بن غانم، وهو بصير بأساليب الحرب عنيد فى النزال صبور على الكر والفر، له حربة تقد الفارس والفرس، وتفلق الصخر تحتهما ونتج عن هذا أن أصبح السيد المطاع فى قومه لا يعصى له أمر ولا ترد عليه كلمة. فلما اقتحم الهلالية بلاده نفر إليهم فى جنده وأحلافه واشتدت وطأته عليهم ونازل فرسانهم صبوراً عنيداً، وكان يقهرهم واحداً بعد واحد. لم يقف أمامه الحسن وأبو زيد. وصرع تسعين من شجعانهم، ولم يقنع بهذا بل كان يحز رؤوسهم عن أبدانهم ويعلقها على أسوار تونس إرهاباً للمهاجمين. وكاد اليأس يستولى على الهلالية ويعيدهم أدراجهم لولا أن استعطفوا دياباً وكانوا يعرفون، كما يعرف خليفة الزناتى، أنه وحده الذى يصرعه، فلما رآه عرفه لساعته ولكنه لم يتزلزل وظل يجالده ويداوره الأيام الطوال. وتصل السيرة فى هذه المعركة إلى غايتها القصوى، وعلى الرغم من وضوح النتيجة فإن التوازن بين الرجلين يبعدهما عن المخيلة، وهنا تتداخل المكيدة فى

شخص سعدى ابنة الزناتى فترجح كفة دياب عليه. وليست لخليفة الزناتى فى السيرة خصلة غير الشجاعة والحزم، ولولا ما كانت تدبره ابنته بليل ما أفلت الجواسيس فى ريادتهم، ولا وفقت جحافل الهلالية فى تغريبتهم. وليس فى المعسكر الزناتى من الرجال سوى هذا البطل(١).

الريادة والتغريبة تاريخ شعبى

وبعد أن عرضنا للشخصيات الأساسية نجد أن من الضرورى أن نتابع هذه الملحمة الكبيرة. ولهذه السيرة تمهيد يعرف بالريادة، ومعناها كشف الطريق والتعرف إلى الغاية، وقد انتدب لها ثلاثة من الفتيان الأوائل فى الجماعة، كما يقال فى العرف الفنى الحديث، أى أنهم الجيل الثانى، وهم يحيى ومرعى ويونس يتزعمهم فارس القبيلة أبو زيد. وكان عمل هؤلاء الرواد أدنى إلى التجسس، فتنكروا فى زى الشعراء الجوالين. ونحن نستخلص من الحوادث الكثيرة المتشابكة معالم الطريق الذى سلكوه، وهو الجانب الأكبر من الوطن العربى لكى يعيش المستمعون للملحمة فى ربوعه بلا عائق. فقد توجهوا إلى مكة ثم ساروا عبر الفرات إلى العراق، وعرجوا على بلاد الشام فمروا بحلب وحماة وطرابلس والقدس وغزة، ومنها إلى العريش فبلبيس فمصر فالصعيد وانتهى بهم المطاف إلى تونس. وكانوا فى كل مرحلة ينزلون فيها يدرسون المسالح والحصون والطرق والمنافذ ويسبرون غور قدرتها على الدفاع، إلى ما خبروه بأنفسهم من الأحلاف والخصوم بالنسبة لبنى هلال. ولكنهم وقعوا جميعًا فى قبضة صاحب تونس وهو "خليفة الزناتى" ولم يستطع الإفلات إلا أبو زيد الذى أكمل دراسة بلاد المغرب ثم عاد أدراجه إلى القبيلة فى خمسين يومًا بالسير الحثيث المتواصل

(١) د. عبد الحميد يونس؛ الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، ص ص ٢٠١ ـ ٢٠٢ .

ليجلب فدية الأسرى كما توهم صاحب تونس، وليطلب إلى القبيلة التغريب لفك الأسرى واستيطان بلاد المغرب كما كان مقرراً من قبل.

وأخذت الجماعة كلها تستعد لهذه التغريبة الكبيرة التى لم تقم بمثلها من قبل وآثر رجالاتها أن يستقدموا "نور بارق"، "الجازية"، وكان ذلك لاستنفار الرجال واستنهاض الهمم عند التقاء الجموع، ثم تحركت العشائر والبطون، وكان ترتيب الركب كما يلى: أبو زيد الذى راد الطريق فى المقدمة ومعه رجاله من آل جعفر والزحلان، ويليه كبير أمرائهم الحسن بن سرحان الملقب بالسلطان ومعه رجاله من بنى دريد، وإلى جانبه بدير القاضى ومعه رجاله من الفوايد، وخلفهما دياب بن غانم على رأس بنى زغبة، وفى خاتمة الركب زيدان بن غانم وأخو دياب على رأس الجهال يحمى الشيوخ والأطفال والنساء والأموال. وكان عدد المقاتلة فيما تزعم السيرة "أربع تسعينات ألوف" لكل أمير واحد من هؤلاء الأربعة.

وساروا فى الطريق المرسومة فى الريادة وعبروا الفرات ووصلوا إلى العراق، ثم حاربوا العجم أو "الأعجام" كما تنعتهم السيرة وكانوا سبعة ملوك. وأهم ما وقع لهم فى هذه الحرب أسر "مارية" ابنة القاضى بدير واسترجاعها. وما كادوا يواصلون رحلتهم حتى حاربوا التركمان ثم تحولوا إلى حلب وحققوا انتصاراً فى المعارك التى واجهوها. وجدوا فى السير فمروا بحماة وحمص وبعلبك، وغلبوا على دمشق وعرجوا على بيت المقدس وزاروا المسجد الأقصى وقبة الصخرة ثم تركوها إلى غزة، واتجهوا بعد ذلك إلى العريش، ودخلوا أرض مصر وامتدت منازلهم حتى شملت الصالحية والقرين وما حولهما، وتريثوا أمداً لأن عزيز مصر يكتب الكتائب لملاقاتهم من دمياط إلى هوارة الجيزة، فاحتالوا حتى فروا منه وتخذوا طريقهم إلى صعيد مصر وكان يحكمه "الماضى ابن مقرب". ولم تنس السيرة أن تذكر لنا أنه من أصل عربى وأنه كان فى نجد قبل أن يستقر به المقام فى مصر. ولكنها لم تذكر على التحقيق أنه من ولد هلال. وكان من

الطبيعى أن يلقى الهلالية بالإكرام المتوقع من عربى مثله، ولكنه اشترط عليهم أن يبنى بالجازية وأن يأخذ فرس دياب بن غانم. وتابعوا طريقهم. أما الجازية فقد احتالت عليه - كما ذكرنا من قبل - وواصلت الطريق حتى لحقت بقومها، أما فرس دياب فقد نفرت منه ولم تسمح له بأن يمتطيها وعادت إلى صاحبها. واتخذت السيرة أسلوب الوصف التفصيلى للوقائع والأحداث ومزجت بين وصف البلدان وذكر العلاقات بين الهلالية والسكان. ولم تتغير طريقتهم فى الانتصار على خصومهم، فقد كانوا ينزلون بجوار المدينة أو الإمارة فيطلب إليهم صاحبها العشور فيستمهلوه أو يصانعوه ثم يأخذوا فى التغلب عليه بالقتال أو بالحيلة أو بهما معًا.

وبلغ الهلالية هدفهم الذى يقصدون، وهو تونس الخضراء، وكان ملكها، كما أشرنا، هو "خليفة الزناتى" ويكنى أبا سعدى. ولم تكن مملكته كالممالك التى مروا بها. فقد كان فارسًا مقدامًا، وكانت المدينة حصينة منيعة، وكان يأتمر بأمره أقيال ذوو بأس شديد. والتقى بنو هلال بزناتة وكانت مقتلة عظيمة مات فيها عدد كبير من فرسان الطرفين. واستمرت الوقائع سجالاً، والفرسان يسقطون زرافات ووحدانًا، وناشت السيوف فتيانًا من ولد أبى زيد ودياب، وغيرهما حتى إذا ضج الهلالية ورأوا أن الأمر يكاد يفلت من أيديهم، وهم الذين قطعوا هذا الطريق المخوف على طوله، ولقوا المكاره على كثرتها لكى يبلغوا هذا الموضع الخصيب، استغاثوا بدياب فتأبى عليهم أول الأمر ثم استجاب لهم فقتل خليفة الزناتى وفتح تونس وفك الأسرى الثلاثة مرعى ويحيى ويونس وتحدثنا السيرة أنه جلس على عرشها.

ويأتى بعد ذلك الجيلُ الثالثُ الذى يعرف بجيل "الأيتام" إشارة إلى ما فعله دياب الطاغية فى آبائهم من قتل، وهو يقوم كله على محاولة الأخذ بالثأر منه. ويبدأ بوصف ما مر على بنى هلال من السنين العجاف فلم يكتف دياب بطاعتهم، ولكنه أمعن فى إذلالهم فمنع عنهم خيرات البلاد التى ملكوها بسيوفهم واستاق أنعامهم وأموالهم وأخذ

يعمل السيف فى رقاب بنيهم خشية أن يشبوا على الانتقام منه. وهذا الختام يعرض خلاصة الفلسفة التى لا بد من أن يذكرها كل إنسان وهى أن الجنوح إلى القتال من أجل الغنيمة وإيثار تقويض الدور وتشريد السكان المسالمين لا بد أن ينتهى آخر الأمر إلى مكابدة ما عملوه فى غيرهم. ويردد الشعب مثلاً سائراً مشهوراً وهو "كأنك يا أبا زيد ما غزوت"(١).

الإبداع الشعبى إنما يعبر عن وجدان الجماعة..

وأهم ما يسجله المتذوق لسيرة بنى هلال أن الوجدان القومى لا يفرق فى أدبه بين الحياة وبين الفن، فقد صدرت سيرة بنى هلال عن فلسفة واضحة فى الفكر وفى الشعور وفى التعبير جميعًا، وذلك لأن الشعب لم يشغل باله بالتفريق - ولو إلى لحظة واحدة - بين الشكل وبين المضمون، فالمقطعات المنظومة فى الملحمة تكاد تكون واحدة فى قالبها، وطرائق التنقل بين أغراضها وفى وزنها ومطالعها وخواتيمها، فهى ترسل على ألسنة الفرسان المتبارزين، والبادئى وهو الذى يختار الوزن والقافية، ويرد عليه الثانى بنفس الوزن وبنفس القافية، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون مبارزة بالشعر وامتداداً لتقاليد المنافرة والمفاخرة والنقيضة فى الشعر الفصيح. ويستهل الفارس كلامه بذكر اسمه، لأن السيرة الشعبية لم تكن تمثيلاً مشخصاً متحركًا أمام النظارة، وإنما كانت حديثًا مرسلاً من منشد محترف يتوسل بآلته الموسيقية المعروفة بالربابة، وهى الآلة التى كانت ذات وتر واحد وأصبحت بفعل التطور ذات وترين، ونغماتها متواصلة ومتهدجة تساير الصوت البشرى وتمثله. ويسبق اسم الفارس إيراد لفظ الفتى تأكيداً للفتوة العربية المعروفة فى الفروسية، وتأتى بعده نسبته إلى قبيلته توضيحاً لموقفه النفسى من منازله.

---

(١) د. عبد الحميد يونس، الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى.

وكانت التقاليد المرعية، سواء فى هذه المقطعات أو فى استهلال السمر وختامه، تبدأ بالصلاة على النبى وتقرنه دائمًا بصفته العربية تذكيرًا بأن خاتم النبيين إنما اصطفى من أمة العرب. فالقصيدة والسمر يستهلان بالصلاة على النبى " العربى" أو "القرشى" أو "التهامى" أو "سيد ولد عدنان". ويسجل المنشد المحترف فى مطلع سمره أو على لسان فارسه ما يصاحب هذه الصلاة من الخشوع وانهمار الدموع، مما يبرز الفارق بين حاضر العرب المسلمين وبين ما كانوا عليه وما ينبغى أن يكونوا عليه. أما النثر فانتقل من فارس إلى فارس، ومن موقف إلى موقف مع التعليق والشرح ولا عبرة بما يجده الدارس فى النسخ المطبوعة أو المخطوطة من أمثال هذه العبارات. "قال المؤلف... قال المصنف" لأن المعول على "الراوى" الذى يرتفع على يديه الحاجز بيْن الإنشاء والإنشاد، فالذين ألفوا السيرة نجموا من الشعب العربى واندمجوا فيه، والذين ينشدونها كذلك.

وتستوعب سيرة "بنى هلال" ـ بل تستوعب سيرة كل بطل من أبطالها ـ كأبى زيد ـ القيم الإنسانية العليا بأسلوب فطرى تلقائى لم تطمسه تقاليد الإنشاد. فالحق والخير والجمال وحدة لا تكاد تنفصل، والمعرفة والخبرة والسلوك وحدة لا تكاد تفترق، وتحقيق الحياة عمل إيجابى دائب وحركة متصلة لهدف كبير لا يتم إلا على أساس من كرامة الفرد والمجموع، والعرض الغالب على السيرة معروف منذ البداية وهو "النصر" فلا صراع بين الفرد وبين القدر.. ليس الهلالية الذين يشخصون العرب أعداء القدر، وليسوا ألعوبته، ولذلك فهم على وفاق معه طالما كانوا محتفظين بمزاياهم على الطريق إلى غايتهم، ومن ثم فهم على موعد أبداً مع النصر، والتشويق يكمن فى التفاصيل غير المعروفة، وفى سياق الأحداث الكثيرة المتعددة المتعاقبة التى يأخذ بعضها برقاب بعض، أما الصراع الداخلى بين عناصر الجمع الهلالى فإنه يؤخر هذا النصر، ويعوق بلوغ الغاية إلى حين، وهو درس مباشر يدعو أيضًا إلى الشرط الأساسى لبلوغ الهدف المعروف. وهذا الشرط هو وحدة الكلمة. وليست النزعة القومية التى تجسمها هذه

الوحدة عاطفة غامضة، ولكنها فلسفة حياة تقوم على أن كرامة الفرد من كرامة المجموع، وتقوم على أن عزة المجموع هى الحصيلة الكاملة لعزة الفرد. ويستطيع الدارس أن يلخص فلسفة الحياة الهلالية أو العربية بأنها فلسفة للفروسية التى تنهض على فضائل مقررة تجملها عبارة "المروءة" التى يعدونها خطأ مشتركًا بين جميع الأفراد بلا استثناء، يستوعب فى ذلك الأبطال وغير الأبطال، والمروءة تستوعب كرم الأصل العربى، والملاءمة بين شرف الغاية وشرف الوسيلة إلى الحفاظ على الحياة فى أفرادها وفى تجمعها، والحرص على تواصلها محتفظة بالأساس نفسه مع النجدة والجود ومعاونة الضعيف والمحتاج، وإذا كانت الحرب قوام الأحداث، فإنها تنشب تحقيقًا للوجود، واحتفاظًا بكرامة الحياة، واعتصامًا بالخير وتأكيداً للعروبة فى الوطن الكبير، وذلك بتزويده بمدد قوى من الفتوة والمروءة العربية.

ولعل أقوى دليل على اندماج الفن بالحياة فى وجدان الشعب وصدورهما عن مزاج واحد هو ما اصطنعته السيرة من وسيلة صريحة ترفع شبهة كل حاجز بين الإنشاء والإنشاد... بين الإبداع وبين التذوق، فقد صورت الفتيان الاوائل الثلاثة، يحيى ومرعى ويونس، وعلى رأسهم فارس القبيلة أبو زيد، فى القسم المعروف بالريادة "شعراء جائلين" يمسك كل منهم ربابته، وهذه الصورة هى الذريعة التى تمكنهم من التنقل والتجوال وارتياد الربوع على اختلافها من بادية وريف وحضر، وهى فى الوقت نفسه إدماج للمنشد المحترف المتخصص فى إنشاد سيرة "بنى هلال" ترفعه من مجرد قصاص يروى الوقائع والأحداث إلى ممثل فرد تتقمصه شخصيات الأبطال، وترفع الجمهور من ناحية الأذن فى التذوق والانفعال. وقد أتاحت هذه الوسيلة الفنية فى التصوير اصطناع التمثيل وإن كان فردياً ساذجًا، كما أنها مكنت لسيرة "بنى هلال" فى نفوس المنشدين وحببتها إليهم وجعلتها عندهم أهم من السير الشعبية الأخرى. ولم يكن التنكر مضعفًا بأى حال من الواقعية النفسية التى التزمتها سيرة "بنى هلال" بنوع خاص، وذلك لأن الصفة الجديدة وهى صفة الشعراء الجائلين لا تهون من شأن

الفرسان لاقتران الشعر بالفروسية فى الوجدان العربى من قديم، كما أن المنشد المحترف يجب أن يؤكد دائمًا أنه ليس شخصية غريبة عن المجتمع الذى ينشد فيه ملحمته.. إنه من المجتمع، ومكانته ـ كما يريد أن يخيل لنفسه وللناس ـ قد ترقى إلى مرتبة الأبطال.

والسيرة الهلالية ـ وإن غلب عليها الطابع الملحمى ـ تجمع فى قوسها عنصراً غنائيًا يشير إلى نشأتها حتى بلغت التكامل، وهذا العنصر يشبه فى بعض حوافزه وصوره ووظائفه المقطعات الشعرية الفصيحة فى الفخر والحماسة والهجاء، وهو يقوى فى المواقف التى تتطلب التعبير المباشر عن عواطف الشخوص باعتبارهم أفراداً. يضاف إليه عنصر تمثيلى تنطق به العبارات فى نبراتها الخطابية وتدل عليه تقاليد المنشد المحترف التى استقرت فى النفس من حيث التقسيم والفواصل والسجع، فإذا أضفنا إلى هذا كله تأثير المنشد المحترف بنبرته ومسايرة صوته للشخوص والمواقف أدركنا وجود الملحمية والغنائية والتمثيل فى هذا العمل الأدبى الواحد بلا تناقض.. كل فى موضعه.. وكل يصدر عن وحدة المزاج الشعبى. ولا يستطيع الباحث أن يغفل تأثير الموسيقى فى النص نفسه. وإذا كان المنشد المحترف يخضع وزن الشعر للإلقاء ويضبط ما قد يكون فيه من خلل، فإن مصاحبة الغناء والموسيقى قد عملا عملهما فى استحداث موسيقى داخلية فى تضاعيف النظم، وهى موسيقى تأثرت بقوالب شعرية مستحدثة كالموشح وما إليه. نجد مصداق ذلك فيما كان من محاورة شعرية بين الجازية وبين الرسول الذى انتدبته القبيلة، لإقناعها بالخروج معها فى التغريبة وما كان من حوار آخر بينها وبين بواب تونس.

وإليك هذا المثل بين بدر الهلالى وبواب شكر صاحب مكة وزوج الجازية عندما ذهب ليدعوها إلى اللحاق بالجمع الهلالى فى التغريبة. وهذا الشعر لا يتغنى صاحبه بعاطفة خاصة به فى الواقع، ولكنه يتخذ من العناية العاطفية وسيلة لقصده:

أنــا أول كلامــى مدحــت التهامــى

تظلـــه الغمامـــى له الحـــج راح

يـا رب أزور ه واتمـــــلا بنــــــوره

واشاهـــد قبــوره وتـلك النـــواح

وأقول يا حبيبى يا مسكـى وطيبــى

مدحك من نصيبى مسا مع صباح

لك يوم الهجيرى غمامـة تسيـرى

وأنت البشــيرى بكــل الصــلاح

مـن بعـد المدايـح وقـول المـلايـــح

عـاد الدمع سايح من جفنى القراح

يا بواب افتــح لــى البــاب المصفــح

من دخله يربــح وينـــال الفـــلاح

أيـا بنــت عمــى زاد فيهــا غمــى

وسقمــى وهمــى أورث لى نــواح

وأبـوهـا قـــال حـــين تجيـــب المـــال

تحظــى بالجمــال وســت المــلاح

قالوا لى اللزايـم عليك يا بن هاشم

يعطيـك الغنايـم كثيـر الســمـاح

وأنـا جيت قاصـده يجبرنى برفـده

ربى يديم سعده ويبقى فى انشـراح

وأنـا فقيـر أحتـاج مـال كثيـر

وربـى قديـر يعطيـه السـماح

ويديـم نصـره ويعلـى لى قـدره

ويجبـر بخاطـره بـكل الصـلاح

لأنـه أميـر ويُرضـى الفقيـر

وخيـره كثيـر أميـر البـطاح

وأختـم كلامـى بمـدح التهـامـى

تظلـه الغمامـى نبـى الفـلاح

فأجابه البواب بنفس منهجه الشعرى، وبالنبرة الغنائية والمضمون العاطفى:

أنا أول كلامى، مدحت التهامـى

تظلـه الغمامى، هو سـيد المـلاح

يقـول البـواب، أنـا أفتـح البـاب

ادخل لا تهاب، يا ابـن السـمـاح

ادخل لا تبالى. حالك مثل حـالـى

ياما قد جرى لى، فى حـب الملاح

وأقول لك صواب، ادخل للرحاب

ياما القلب داب، وكثرت نواح

كم بيضة كريمة، عيشتها غنيمة

والسمرة اللئيمة، تورث الافتضاح

راعيها مزقم، ساكن فى جهنم

وصل البيض مغنم، مسا مع صباح

أنا كنت بواب، فى قصر بعتاب

شاهد الأحباب، ملوك النواح

لكن أبعدونى، عنهم وحجبونى

فزاد بى جنونى، وكثرت نواح

فلا هم يجونى، تراهم عيونى

وأنا من شجونى، مالى من راح

أهيم بوجدى، ومن نار كبدى

وما حد عندى، ولا لى رواح

وأختم كلامى، بمدح التهامى

تظله الغمامى، له الحج راح

ويتضح من هذين الشاهدين، استغلال المحفوظ لقوالب الشعر الجديد الصالحة للغناء، كما يتضح منهما ميل المنشد إلى الترويح عن نفوس المستمعين فى موقف من مواقف الصراع النفسى.. أما هذا الشاهد الثالث فهو يصطنع المنهج نفسه وهو حوار

تمثيلى غنائى بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى، وقد دار بين الجازية ومعها العقائل من بنات هلال، وقد تنكرن فى زى البائعات الجائلات وكان معهن أبو زيد الذى تنكر هو الآخر فى زى بائعة جائلة على الرغم من سمرة بشرته وصرامة وجهه، وبين حارس مدينة تونس:

الجازية –	يا بواب صاره	افتح للعذارى
	هنايا مشندر	إلى حد السواره
الحارس –	روحى ياظريفة	لما أشور خليفة
	له حربة رهيفة	تقسم الحجارة..
الجازية –	يا بواب منصور	افتح لى باب السور
	ندخل بدستور	ونبيع العطارة
الحارس –	المفتاح ما هو بيدى	أروح أشور سيدى
	ذا الباب الحديدى	فى فتحه مشاورة
الجازية –	افتح وكن طايع	جبنا لك بضايع
	وتحت بدايع	تصلح للإمارة
الحارس –	لا افتح ولا شى	ولا عقلى بلا شى
	إن كنتوعطاشى	اشربوا من البيارة

وتمتاز سيرة بنى هلال عن كثير من السير الشعبية العربية وغير العربية بأنها لا تتحدث كثيراً عن عاطفة الحب بين المرأة والرجل خارج نطاق الزواج، إنها تناقض الملحمة الغربية التى عاشت أعقاب القرون الوسطى التى رأت فى الحب مثالية أفلاطونية سلبية وإن اتسمت بالمظهر الدينى، أما الحب عند بنى هلال، فهو حب الرجل

لزوجته، ووفاء الزوجة لبعلها الذى تفارقه لسبب من أسباب النقلة والحرب.. إنه حب ناضج عاقل لا ينفر إطلاقًا من مقاييس الأخلاق. ولم يكن الشعب فى هذه الملحمة بحاجة إلى جعل الحب الحافز الأول على بلوغ الغاية كما فعل فى سيرة عنترة. ولم يجنح إلى ما جنح إليه فى سيرة الظاهر بيبرس فى تصوير عاطفة تتسامى حتى لتقترب من البنوة والأمومة، بل كان الشعب معتصمًا بالواقعية فى اكتفائه بهذا الضرب الإنسانى المقرر فى الحياة، وقد اعترف ابن خلدون بقوة هذه العاطفة من الناحية الأدبية فقال: إن حب الجازية لزوجها "شكر" يزرى بحب ليلى للمجنون.

وإذا كانت خلايا من هذه السيرة قد استقلت برأسها، ونمت على الأيام مثل قصة "عزيزة ويونس" فإن الأصل قد ظل على حاله محتفظًا بتسلسل الحلقات وتناسب الأحداث وسياق الوقائع وملامح الشخوص. نعم لقد تطورت سيرة بنى هلال، واختلفت فى الزى الخارجى وفى اللهجة اختلافها فى زى المنشد ولهجته واصطناعه مساعدًا أو أكثر. بيد أنها ظلت زاد الشعب الفنى ووسيلة إلى ترسيب المعرفة والخبرة، وأغلب الظن أنها ستبقى أمدًا بعد أن أحس الشعب العربى وجوده الكامل وارتفعت الحواجز النفسية والجغرافية بين أقطاره، وستتغير وظائفها بعض الشىء، فتبرأ من الخرافات والخوارق وتنتخبها القرائح المعبرة بالكلمة الفصيحة المعربة وبتشكيل المادة والحركة والإشارة، وتجعل من بعض حلقاتها روائع تقف إلى جانب المسرحيات شبه التاريخية لشكسبير وشلر وأضرابهما(١).

مستقبل السيرة الشعبية:

وليست هذه الملحمة مجرد إلقاء أو تمثيل يقوم به شاعر محترف يتوسل بالربابة، ولكنها الجمهور الذى يحفظها والذى يشتاق إلى أدائها التقليدى فى موسم دينى أو

(١) تراث الإنسانية؛ مج١، العدد ٤ ـ ٥ ابريل سنة ١٩٦٣ .

اجتماعى. ولقد ظلت كذلك مئات السنين فى القرى والمدن على اختلاف بيئاتها ولهجاتها، ولكننا لا بد أن نعترف بأننا نعيش الآن فى زمن يتطور بخطوات متزايدة السرعة، ثم إننا نواجه طفرة فى وسائل الاتصال بالأفراد والجماهير وكان من نتائج هذا كله ظهور الأجهزة التى تقوم على العرض المركزى عن طريق السمع والبصر.. وتصور الكثيرون أن سيرة بنى هلال ستصبح من آثار الماضى ولكن الواقع قد أثبت العكس تمامًا، لأن الوجدان الشعبى لا يزال مؤثرًا فى الأشكال الجديدة المتوسلة بالراديو والتليفزيون وما إليهما.

وبدأنا نستمع إلى حلقات من سيرة بنى هلال فى الدور والنوادى كما أننا شجعنا بعض المعنيين بالتأليف والإخراج التليفزيونى على الإفادة من الروائع الشعبية بصفة عامة وعلى تقديم السيرة الهلالية بصفة خاصة، بيد أن هذا الجهد اقتضى بالضرورة ضربًا من التحديد لأن السيرة أثر فنى طويل ونتج عن هذا الضرب من العمل على مناسبة السيرة الهلالية للمشاهد السمعية والبصرية انتخاب العناصر الأساسية فى المشاهد والأحداث والشخوص، بيد أن التواصل الذى عرفت به السيرة الشعبية قد تحول إلى ما يخضع للعرض التمثيلى فى الاختيار وفى التركيز على المشاهد الأساسية من السيرة الهلالية.

وأول ما ينبغى أن نسجله ونحن نواجه التحول من الفن الشعبى الحر إلى الأطر الفنية المعاصرة هو الاعتراف بها فى المسرح، فكان من الطبيعى أن ينتخب المؤلف الدرامى من هذه السيرة ما يكافئ حدود العروض المسرحية.. ينتخب الهدف الذى يناسب المجتمع المعاصر بحيث يستغل بعض المواقف للغاية التى يريدها. ومهما كانت الدراما فى تركيزها وقصرها بالقياس إلى السيرة فإنها تفيد من شهرة الأثر الشعبى ومن استغلاله فى العرض ويبقى عنصر الإبداع ظاهرًا فى الاقتباس والإخراج والأداء التمثيلى.

وهذا هو الموقف نفسه فى اقتباس المشاهد والأحداث فى السينما، ذلك لأن العرض فى هذا المجال لا بد أن يتسم بالاختيار، كما أنه لا يمكن أن يساير الملحمة الهلالية التى تستوعب ثلاثة أجيال من الفرسان، ومن هنا تجتذب بعض المواقف المؤلف الذى يريد أن يفيد من الملحمة الهلالية، وتفقد السيرة بهذا الاقتباس جانبًا كبيرًا من شعبيتها لأننا ـ كما نعلم ـ نؤكد امتزاج الإبداع بالعرض فى الفن الشعبىَ، وجماهير السينما أقل من المستمعين إلى الراوى الشعبى العريق فى صورته وأدائه وألحان ربابته. أما التليفزيون فهو أوسع مجالاً بكثير من المسرح والسينما، ولذلك نجد أن المتوسلين به يهتمون بالطابع الشعبى، ويعنى بعضهم بالسير والقصص التى عاش بها الشعب دهرًا طويلاً. ولكنهم لا يعرضون السيرة الشعبية كما يرددها الراوى فى المواسم والأسواق.. هناك ظاهرتان لا يمكن أن نغفلهما ونحن نعرض للسيرة الهلالية: الأولى: صدور التراث الشعبى من الاختيار. الثانية خضوع الأداء الخاص بالسيرة للإطار الذى يتحكم فيه التليفزيون فى الإخراج والعرض لمسايرة هذه الوسيلة التى تجمع بين الصورة والصوت على الشاشة الصغيرة. ومعنى هذا أن الجماهير لا تواجه الشاعر فى أدائه مواجهة مباشرة كما هو الحال فى الأدب الشعبى.

وقد نجد الموقف نفسه فى توسل السيرة الهلالية بالإذاعة وإن كنا نسجل المرونة التى يفيد منها العاملون على إخراجها لهذا الجهاز الثقافى وهو أوسع أفقًا وأكثر حرية من التليفزيون، لأن تسجيل السيرة يتسم بالمقومات الطبيعية والشعبية فى الأداء من ناحية وفى الاستماع من ناحية أخرى. ومن اليسير أن نتخيل صورة الشاعر بربابته ونحن نستمع إليه، ولكن الأمر بالنسبة إلى هذا التراث الشعبى أهم وأعظم من مجرد التذوق غير المباشر لأهم رائعة من روائع أدبنا الشعبى وهى "السيرة الهلالية".

لقد أصبحنا نعيش فى عصر يستطيع الإنسان أن يحتفظ بالروائع الشعبية بوساطة التسجيل السمعى والبصرى، وأنا من ناحيتى أتحدث عن تخصص يدفعنى

إلى تصحيح مفهوم "التراث".. إن التراث الشعبى له قيمته التى لا تقل عن الآثار المادية التى نحرص عليها ونعمل على حفظها وصيانتها. وتراثنا الشعبى الذى يحتفظ بكل مقومات حياتنا أجدر بالعناية والحرص على روائعه. ومن أجل ذلك أكرر القول إن السيرة الشعبية ليست مجرد وسيلة تسلية، ولكنها رائعة تستحق المحافظة عليها وعرضها ودراستها. ولم نعد فى الزمن الذى كنا نعجز فيه عن الاعتراف بهذا التراث الشعبى. قد نسجل السيرة الهلالية بالصوت والصورة ولكن هذا لا يساير مكانتها من حياتنا وتاريخنا.. لا بد من إنشاء مكتبات سمعية وبصرية تستوعب تراثنا الشعبى. ولا بد أن تكون هذه العناية متسعة اتساع الوطن العربى الكبير.. وهذا يقتضى عمل الفريق الذى يمثل كل البيئات والربوع فى هذا الوطن الحى التليد. لقد بدأنا الخطوات الأولى فى الدراسة، وشرعنا نجمع بعض الوثائق الحية من تراثنا الشعبى، وظهر إلى الوجود المركز الذى يعمل على الجمع والتصنيف والعرض والدراسة واحتفلنا بالتخطيط والتنفيذ بمتاحف شعبية، ويبقى أن نستوعب عمل الفريق فى هذا المجال جميع المعنيين بالتراث الشعبى العربى، والإفادة من الدارسين المتخصصين فى أوربا وأمريكا، والتعاون الإيجابى فى هذا الجهد الكبير يتجاوز مجرد المحافظة على التراث إلى استلهامه فى الآداب والفنون لكى يعبر عن حياتنا وأصالتنا ولكى يثبت أن فنوننا الشعبية تتخطى حدودنا الجغرافية إلى آفاق أبعد بكثير.

عالم الفكر/ المجلد ١٧/ العدد الأول/ أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٦

سيرة بنى هلال

أو قصة أبى زيد الهلالى

انقضت ستة قرون ظل فيها الشعب العربى يتغنى ويحفظ أحداث سيرة بنى هلال، وفضائل أبطالها، ولم يكن هذا الاحتفال بتلك السيرة لمجرد السّمر أو الترفيه أو تزجية الفراغ، وإنما كان لحافز أعظم وأنبل يرتبط برأى الفرد فى نفسه وفى أمته، أو بمعنى آخر، يرتبط بصورةالمواطن العربى كما ينبغى أن يكون فى نظر نفسه، وفى نظر غيره على السواء، ويتعلق بفضيلة الأمة العربية وتبعاتها فى تحقيق وجودها، والحفاظ عليه؛ والعمل الدائب على النهوض به. ومع ذلك أهمل الأدباء والمؤرخون هذه السيرة دهراً طويلاً، وكان قصاراهم أن يسجلوا استماعهم إليها فى طفولتهم، وإنكارهم إياها بعد ذلك، فى حين اهتم بها الحكيم العربى ابن خلدون المتوفى أوائل القرن التاسع الهجرى، ودون بعض نصوصها، وسجل طرائق إنشادها العلماء الذين صحبوا الحملة الفرنسية إلى مصر، ولم يستطع المستشرق الإنجليزى "إدوارد لين" أن يغفلها فيما صور من أخلاق المصريين المحدثين وعاداتهم. ولم يفكر الباحثون فى طابعها الملحمى، ونظروا إليها وإلى غيرها من السير الشعبية العربية على أنها ضروب من قصص الفروسية الرومانسى الذى شاع فى القرون الوسطى، حتى حاول المصنّفون الغربيون فى فترة ما بين الحربين، أن يجمعوا ملاحم الشعوب، فوقعوا على سيرة بنى هلال، وعدوها الملحمة التى تمثل الشعب العربى، وتبرز فضائله ومزاياه، وتبين طريقته فى التعبير عن وجدانه القومى.

ومن الأخطاء التى شاعت بين النقاد ومؤرخى الأدب، والتى استقرت حتى كادت تصبح من المسلمات، أن الأدب العربى بصفة عامة، والشعر منه بصفة خاصة، لم يعرف الملحمة، وهو الخطأ الذى اتخذ صيغة القانون الفلسفى على يد "إرنست رينان" الفرنسى وسلم به المستشرقون، ووافق عليه بعض الدارسين من العرب. ومصدر هذا الخطأ القول بأن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن إنشاء الملحمة، وأنها تنزع دائمًا إلى التجريد، وتنفر من التجسيم والتشخيص، وأن المرحلة الثقافية التى كان المفروض أن تُثمر الملحمة، كانت تقوم على الظعن وعدم الاستقرار، والصّدور عن عصبية قبلية ضيقة، تُثمر الشعر الغنائى بمقطوعاته القصار، وليس من غرضنا أن نرد هذا الخطأ، وحسبنا أن نشير إلى ثلاث أحقاب بارزة فى التاريخ العربى: الأولى أن الجاهلية ذاتَ الطابع البدوى التى سبقت الإسلام بما لا يزيد على ثلاثة قرون، ليست بداية الأمة العربية... إنها أقدم من ذلك بكثير، فالجزيرة العربية كانت بمثابة "الخزان البشرى" يمد الجانب الأكبر من العالم القديم بمدد متواصل من القوة البشرية، والعناصر الثقافية. والحقيقة الثانية، أن مواضع من هذه الجزيرة عرفت الحضارة فى عصر متوغل فى القدم، وبخاصة فى الجزء الجنوبى منها، ومعنى ذلك أنها عرفت الاستقرار منذ أمد بعيد، كما أن الجاهلية قد تأثرت بحضارة هذا الجزء إلى جانب تأثرها بالحضارات المحيطة بها، مع احتفاظها بطبيعتها وأصالتها، وأنها لم تكن همجية أو بدائية، وإنما كانت مرحلة ثقافية، بدت فيها بوادر الشروع إلى التوحد، أما الحقيقة الثالثة فهى أن التراث الأدبى المدروس، لم يكن الحصيلة الكاملة لنبضات الوجدان العربى، أفرادًا وأمة، ولقد أغفل هذا التراث فيما أغفل، المأثورات الشعبية التى اعتصم بها الوجدان القومى العربى عندما رأى الشعر الفصيح لا يفى بجميع حاجاته الفنية، وبخاصة عندما تحيّف غير العرب أرضه إبان الحملات الصليبية، وعندما رأى عناصر غير عربية تحكمه وتغل إرادته، وتستأثر بخيرات بلاده، فانتخب حلقات من الفروسية العربية، وصاغها ملاحم يتغنى بها ويحفظها، تمكينًا للفضائل العربية من ناحية، وإذكاء للروح

المعنوى من ناحية أخرى، ولذلك وجدنا سيرة بنى هلال تحتل مكان الصدارة بين المأثورات الشعبية، وتظل حية فعالة على مدى القرون.

وجدير بالدارس المصنف الذى يتوخى الحيدة فى الحكم، وعدم التأثر بالفكرات السابقة التى صدر أغلبها عن هوى عنصرى، أن ينظر إلى الأمة العربية كغيرها من الأمم باعتبارها جماعة إنسانية منسجمة، عريقة الأصل، طويلة العمر، وأنها بهذا الاعتبار، أسهمت فى بناء الحضارة العالمية، ولم تكن بدعًا بين الشعوب التى درجت على الأرض، وأنشأت الملاحم، استجابة لنبض وجدانها القومى. ولقد انتهى النقاد أو كادوا إلى التفريق بين ضربين متمايزين من الأدب الملحمى، الأول: هو الذى صدر عن وجدان جمعى، قبليًا كان أو قوميًا، والجماعة فيه هى المنشئ والمتذوق فى وقت معًا، وهذا الضرب من الملاحم، ينشأ صغيرًا فى صورة المقطعات المفرقة، ثم تتجمع عناصره وتنمو مسايرة للوجدان الجمعى، والنقاد يسمون هذا الضرب الملاحم الشعبية، أو الأصيلة، ويستشهدون عليه بالإلياذة اليونانية المنسوبة إلى هوميروس، أما الضرب الثانى فهو تقليد للأول، يقوم به أديب فرد، وهو لذلك يصدر عن وجدانه، ويتسم بالطابع الفردى الذاتى. ويطلق النقاد عليه الملاحم الأدبية أو الفردية، ويضربون له المثل بإنيادة "ڤرچيل" وإذا نحن أردنا أن نضع سيرة بنى هلال فى مكانها من هذين النوعين، فإننا نسلكها فى باب الملاحم الشعبية، فليس لها مؤلف يعرف على التحقيق مهما نسبت إلى أديب أو راوية، أو عدد من الأدباء أو الرواة، وهى من غير شك نبضات الوجدان القومى للأمة العربية، والمنشئون والمتذوقون لها، هم الشعب العربى أفرادًا وقبيلاً وأمة، وكانت نشأتها طبيعية تلقائية كسائر الملاحم الشعبية. ومن اليسير أن يتبين الدارس لها المرحلة التى اكتملت فيها وهى - كما قلنا - مرحلة المد الاستعمارى المعروف فى التاريخ بالحروب الصليبية. وبلغ من حرص الشعب على سياق أحداثها وقسمات أبطالها، أنه لا يتساهل فيما حفظ من صورتها المتكاملة، وحلقاتها التى يأخذ بعضها من بعض. وإذا كان المنشد المحترف، المتخصص فى أداء هذه السيرة قد أعان

على تكاملها وثباتها، فإنه لا يستطيع إلا أن يفصل أو يجمل، يقدم أو يؤخر فى أضيق الحدود. وهذه السيرة التى عاشت، ولا تزال تعيش، قرونًا متطاولة، والتى جعلها الشعب العربى من الخليج إلى المحيط، زاده الفنى، لا تختلف إلا باختلاف اللهجة العربية لبيئة من البيئات، أو جيل من الأجيال، أما عمودها الفقرى، وعلاقات أحداثها، وأخلاق أبطالها، فواحدة لا تكاد تتغير. وليس من دليل على استجابتها للوجدان القومى العربى أعظم من هذا الدليل فى احتفاظها بخصائصها منذ أواخر العصر الفاطمى إلى الآن، وفى اعتصام الوطن العربى الكبير بها، على اتساع رقعته واختلاف لهجاته، بل إنها نفذت مع العرب إلى أواسط أفريقيا وغربيها، فهى تُنشد فى نيچيريا، وفى بقاع أخرى من القارة العذراء.

وما أكثر السير الشعبية التى أنشأها العرب وتذوقوها، وما أكثر أيام العرب التى احتفظت بها ذاكرتهم وأعادت عبقريتهم صياغتها من جديد فى شعر ونثر فنى... ما أكثر الفرسان الذين انتخبهم الشعب العربى من فترة نقاء الجنس، أو الجاهلية، أمثال "الزير سالم" و"سيف بن ذى يزن" و"عنترة بن شداد" وغيرهم، فما الذى مكن لسيرة بنى هلال بين هذه السير وما الذى جعل لها مكان الصدارة فعاشت عمرًا أطول من سائر الملاحم الشعبية العربية؟ الجواب على هذا السؤال سهل يسير إذا نحن وضعنا فى اعتبارنا: أولاً أن بنى هلال قبيلة عربية عاشت نقية الجنس بدوية الطابع، وأن شطرًا كبيرًا منها لم يبرح الجزيرة مع من برحها من عرب الفتح، وثانيًا: أن أحداث السيرة تستوعب الوطن العربى الكبير بأسره، فهى تساير الاتجاه الجغرافى البشرى من الجنوب إلى الشمال مغرّبة إلى مصر، ومصعدة إلى شمال أفريقيا، فهى مدد من الفتوة العربية من الخليج إلى المحيط، وثالثًا: أن بؤرتها لا تتركز فى بطل واحد، وإن كان المبرزون من فرسانها لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة، ولكنهم مرتبطون بجميع أفراد المجتمع الهلالى، فهى جماعية فى إنشائها وفى أبطالها، جماعية فى الحافز وفى الصورة وفى الوظيفة جميعًا... ولقد انقرضت سير شعبية كثيرة، ولم يعد المنشدون

يذيعونها فى الناس، ولكن سيرة بنى هلال بهذه المزايا، ظلت حية، وتبوأت مكان الصدارة بين مأثورات الأدب الشعبى العربى. فهى إذن ملحمة شعبية بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى، وهى إذن أبرز ملاحم العرب، وإن كانت أحداث التاريخ التى استغلتها متأخرة بالقياس إلى غيرها، فهى تعود إلى القرن الخامس الهجرى وما تلاه.

دراسات وترجمات

وكان أول خيط جدى فى تاريخ سيرة بنى هلال وذكر الأعلام والوقائع الخاصة بها، هو ما أورده العلامة ابن خلدون فى تاريخه وفى مقدمته، فلقد حاول أن يتعرف من أعقاب الهلالية الذين عاصرهم أنباء رحلتهم الجماعية إلى شمال أفريقيا، وسجل بما عرف عنه من اعتماد على الملاحظة المباشرة، ودقة فى التدوين أسماء الفرسان الذين نهضوا بريادة الطريق، والذين قادوا القبيلة بأسرها إلى بلاد المغارب، وحاول قدر استطاعته أن يضبط أنسابهم فى عشائرهم، والدارس لأقوال ابن خلدون يلمح لأول وهلة، أن سيرة بنى هلال كانت من الناحية الأدبية فى طريقها إلى التكامل، وابن خلدون، وإن اهتم بإحدى الحلقات أكثر من غيرها، فقد أوضح الحافز القصصى على النقلة القبلية من الجزيرة العربية، كما أنه سجل أعلاماً لا تزال ذاكرة الشعب العربى تحفظهم وتعى مقومات شخصياتهم وتدرك مكانهم من الجمع الهلالى، ومن المعسكر الزناتى أمثال "الحسن بن سرحان" و"دياب بن غانم" و"شكر الشريف" و"الجازية" و"خليفة الزناتى" وابنته "سعدى". ويرجع إلى هذا المؤرخ الكبير، الفضل فى الاحتفال بما يصدر عن البدو والعوام من أدب بصفة عامة، وبهذه الملحمة الهلالية بصفة خاصة. يضاف إلى هذا كله أن المقطوعات التى أوردها تنطق بأن هذه السيرة الشعبية، كانت قد تجاوزت الطور الغنائى إلى الطور الملحمى.

أما فى العصر الحديث فإن المستشرقين هم الذين اهتموا بالمأثورات الشعبية العربية، وكان أول من نبه الأذهان إلى سيرة بنى هلال، العالم الفرنسى "رينيه باسيه"

فقد كتب عام ١٨٨٥ فصلاً ضافياً تحدث فيه عن هذه السيرة، واستعان بما أورده ابن خلدون، ورجع إلى ما كان قد طبع من حلقاتها فى القاهرة، ولم يكن هذا الفصل مقصوداً لذاته، وإنما كان بمناسبة صدور ترجمة فرنسية لإحدى القصص العربية.

وبعد ذلك بعشر سنوات أصدر المستشرق الألمانى "و. أهلوارد" فهرسه القيم الجامع للمخطوطات العربية بمكتبة برلين، ولقد استغرقت مخطوطات هذه السيرة الجانب الأكبر من الكتاب التاسع عشر من ذلك الفهرس الكبير، وهى تبلغ أربعة وسبعين ومائة مخطوط، مع إيراد كثير من محتوياتها وذكر بعض الأعلام المتصلة بها. ولهذا المستشرق فضل الجمع والتبويب والمقارنة وريادة الطريق للباحثين بعده.

وفى عام ١٨٩٨ نشر المستشرق الألمانى هارتمان أيضًا بحثًا ضافيًا عنوانه "سيرة بنى هلال"، وأفاد من جهد "أهلوارد"، واعتمد فى إماطة اللثام عن الجانب التاريخى من وقائع الملحمة، على تاريخ ابن الأثير بصفة خاصة. وحاول أن يجلو أهم حلقات هذه السيرة وهى النقلة الجماعية إلى الغرب بقسميها المعروفين: "الريادة والتغريبة" وسجل ما فى هذا الأثر الأدبى الكبير من فضائل البطولة والحب ومن جمال فنى. واهتم الباحث الفرنسى "ألفرد بل" بنص شفوى مغربى، ووازن بينه وبين لهجة "بنى شجران" وجعل عنوان كتابه "الجازية" وهو أدنى إلى الدراسة اللغوية منه إلى الدراسة الأدبية والتاريخية وإن استأنس فى مقدمة بحثه بما انتهى إليه العلماء الذين سبقوه. ولم يكتف بالدراسة وتسجيل النصر الشفوى، ولكنه أورد ترجمة فرنسية له مذيلة بتعليقات شتى، ولهذا الكتاب مزيتان: الأولى اصطناعه منهج دراسة المأثورات الشعبية فى الاعتماد على النص الحى كما يؤديه أهله، والثانية تعريف الغربيين بحلقة من أهم حلقات السيرة، مبرأة من التزويق والصنعة.

وغَنىٌّ عن البيان أن جميع المحاولات التى نهض بها المستشرقون لنقل هذه السيرة الشعبية أو أجزاء منها، لم يكن الباعث عليها الإعجاب أو التذوق الفنى، وإنما كان استجابة لمقتضيات البحث والتأريخ. بيد أن "ولفرد سكاون بلنت" الإنجليزى الذى

عاصر الثورة العرابية، قد هدته شاعريته إلى أن يتخير حادثة جزئية من أحداث هذه السيرة هي: تعرف أبي زيد إلى زوجته عالية. فيترجمها إلى الإنجليزية شعراً يدل على إعجابه الخالص بها، وهو الإعجاب الذي دفع الناقد الإنجليزي "مكايل" إلى التنويه بهذه الترجمة من منبر جامعة أكسفورد، والاستشهاد بها في محاضراته عن الشعر العالمي. وليس من شك في أن سيرة بني هلال، على الرغم من هذه الدراسات والأبحاث، لم تحظ بما حظيت به في العالم الغربي رباعيات عمر الخيام الفارسي، وحكايات ألف ليلة وليلة العربية.

الوقائع والشخوص

لم تكن "أيام العرب" عند الذين يتناقلونها أسماراً وقصصاً خيالياً، بل كانت بمثابة التاريخ الجماعي للقبائل على اختلاف أنسابها في الجاهلية والإسلام. ولقد صدرت عن عصبيات قبلية حيناً، وعن عصبية قومية حيناً آخر. وتنطبق هذه السمة على السير الشعبية بصفة عامة، وعلى سيرة بني هلال وبصفة خاصة. ومهما يكن من أمر الراوية أو المنشد، وما يرتكز عليه من تقاليد السرد والحكاية، وما يعطيه لنفسه من حرية التصرف في أضيق الحدود، فإن ملاحم الشعب كانت بالنسبة إليه أقرب ما تكون إلى التاريخ القومي. وليس من شك في أنها اعتمدت على الواقع التاريخي الذي انتخبته عن وعي وعن غير وعي، ثم سمحت للخيال أن يعيد صياغة الوقائع، وأن يصور الشخوص، بيد أن عمل الخيال كان مقيداً بوجدان الأمة، متأثراً برغبتها في إذكاء غريزة النضال والمقاومة، وتجسيم الخصائص التي يمتاز بها العرب في نظر أنفسهم عن بقية الأقوام.

ولما كانت السيرة الهلالية تحكي تاريخ قبيلة أو مجموعة من القبائل انضوت تحت رياسة بني هلال، فإن الحقيقة التاريخية فيها ترتكز على دعامتين اثنتين: أولاهما الأنساب التي تجعل هؤلاء القوم يرتفعون إلى هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن

بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان، أى أنها كانت قبيلة قيسية مضرية. ويلتقى سليم مع هلال فى شجرة النسب القيسى عند منصور. ويتفرع عن هلال بعد ذلك ثلاث شعب، هى الأثبج ورياح وزغبة، وهذه الشعب الثلاث هى التى ينتسب إليها آباء أبطال السيرة، وهم سرحان ورزق وغانم. أما الحقيقة الثانية فهى اتجاه القبيلة ناحية الغرب وانتشارها فى الشمال الأفريقى حتى بلغت المحيط الأطلسى. وهو اتجاه اتخذ صورة الغارات المتتابعة، أو الهجرات الجماعية المتلاحقة. ونحن نذكر أن شطراً من أعراب نجد فى الجزيرة العربية لم يشارك فى الفتوح، وأنه ظل على بداوته فترة ليست بالقصيرة، واتسعت منازله حتى شملت منازل بعض القبائل التى نزحت مع الفتح. وكان من الطبيعى أن يتكاثر القيسية، وأن يستحدثوا ذلك الصراع المعروف بين البدو والحضر. ونحن نذكر كذلك أن رهطاً كبيراً من هلال وسليم وغيرهما قد شارك فى بعض الفتن ومنها فتنة القرامطة، يضاف إلى ذلك الدافع الطبيعى إلى النقلة الجماعية، وهو دورات الجدب التى تنزع بالقبائل إلى مفارقة مواطنها، واتخاذ مواطن جديدة تصلح لهم ولأنعامهم، وهم فى هذه الحالة يزحمون غيرهم ويدفعونه إلى النقلة كما يغيرون على الريف المستقر والمدن الآمنة داخل أسوارها. ويذكر ابن الأثير فى تاريخه "الكامل" أحداث هذه الغارات موزعة على الأعوام التى وقعت فيها، وعنه نقل المؤرخون من العرب والمستشرقين، ولعل أهم ما يستوقف النظر فى الدافع على التصعيد إلى الشمال الأفريقى هو ما ذكر من أمر الوزير الجرجرائى فى عهد الخليفة الفاطمى المستنصر الذى أراد أن يتخلص من شر هؤلاء الأعراب، وأن يفيد منهم فى الإيقاع بالمعز بن باديس الذى شق عصا الطاعة على الخليفة الفاطمى فى القاهرة، واتخذ السواد، شعار بنى العباس فى بغداد، وجعل الخطبة لهم على منابر القيروان. ولا مجال إلى تحقيق هذه الرواية التى أوردها المؤرخون القدماء وذكروا فيها أن الوزير الجرجرائى أغرى بنى هلال على الاتجاه ناحية الغرب، بالأموال والإبل. والراجح من دراسة مختلف الروايات، إن نقلة الجمع الهلالى لم تحدث استجابة لهذا الإجراء فحسب، ولم تتم دفعة واحدة أو على مرحلة

واحدة... كانت هذه النقلة هجرة طبيعية لا بد لها أن تصطدم بالنظم والجند والأعراب الآخرين على الطريق. ومن هنا اتخذت صورة الغارات التى لا يخفى حافزها الطبيعى واتجاهها الطبيعى أيضًا.

ولقد فعل الخيال الشعبى فعله فى الحقيقة التاريخية، وطوع الفن القصصى لمقتضيات الوجدان القومى، وبدأ بالأنساب، ولم يكن يعنى الشعب فى قليل أو كثير أن يكون بنو هلال من قيس أو غير قيس، بل لم يكن يعنيه أن يكونوا من عرب الشمال أو عرب الجنوب، فقد كان بين الجمع الهلالى رهط قحطانى وكل الذى حافظ الشعب عليه هو الإطار التاريخى العام الذى وعته ذاكرته عن رواية النسابين، فالأبطال من الأثبج ومن رياح ومن زغبة، وهم جميعًا ينحدرون من هلال بن عامر. ولكن لا بد من تشريف الشعب لهلال، فهو ممن دخل فى الإسلام، وبايع الرسول عليه الصلاة والسلام، وأصبح من الصحابة، ولا بد من تفسير شعبى لما كان يشتجر بين فرعين هامين من فروع بنى هلال، وهو النزاع الذى كثيراً ما كان يحدث داخل إطار الجمع الهلالى بين الحسن بن سرحان وأبى زيد من ناحية وبين دياب بن غانم من ناحية أخرى. ولم يرض الشعب أن تكون الفروع من أصلاب مختلفة، فجعل هلالاً يتزوج امرأتين هما: هدباء وعذباء، ومن هاتين الضرتين انحدر الفرعان اللذان يختلفان فيما بينهما حتى إذا جد الجد، اجتمعا على العدو المشترك.

أما الركن الثانى من ركن الحقيقة التاريخية التى ارتكزت عليها السيرة الشعبية، فقد ساير فلسفة التاريخ التى غلبت على القرون الوسطى، وهى الفلسفة التى تُوسِّع من رقعة الزمن حتى تجعلها قادرة على استيعاب التاريخ الإنسانى كله مع الاحتفاظ ببؤرة الاهتمام. ومن هنا رأينا سيرة بنى هلال، كغيرها من السير الشعبية، تحاول أن تبدأ من الأصل الأول الذى يمكن أن يعد بداية التاريخ للجمع الهلالى. بيد أن هذه الفلسفة التاريخية قد امتزجت فى الوقت نفسه بمنهج التأليف من التراجم والطبقات، ولقد أعان الشعب على ذلك الاحتفال بالأنساب، والاهتمام بالشخصيات البارزة باعتبارها العامل

الأول فى سياق أحداث التاريخ، ولذلك بدأت سيرة بنى هلال تقص أثر القبيلة، مذ كانت فى تصور الشعب، ببلاد السرو وعُبادة فى أرض اليمن، ثم تتحول إلى وقائعها فى نجد، وتبسط بعد ذلك أخبارها وأيامها وهى تكر على العراق والشام ومصر وبلاد المغارب، وهكذا التقى التصور الكامل للوطن العربى الكبير بالإطار التاريخى العام للهلالية، وهو ما دفع المستشرقين إلى تقسيم هذه الملحمة على الأساس الجغرافى الذى يساير فى الوقت نفسه الأساس التاريخى، فجعلوها ثلاث حلقات، الأولى: وبنو هلال فى أرض اليمن، والثانية: وهم فى نجد، والثالثة: وهم يرودون الطريق ثم ينتقلون بقضهم وقضيضهم إلى الشمال الأفريقى. وخير من ذلك أن تقسم الملحمة الشعبية على أساس تعاقب الأجيال الإنسانية، وهذا التقسيم يستوعب الأساسين السابقين ولا يناقضهما وهو يجعلها ثلاثة أجيال، الأول: جيل الآباء الذى يبدأ بهلال وينتهى بسرحان ورزق وغانم، والثانى وهو أهم حلقات السيرة، جيل الأبطال وهم: الحسن، وأبو زيد ودياب، والثالث جيل الأبناء الذى درج أصحاب السيرة على تسميتهم بالأيتام، ويمثله بريقع وعلى أبو الهيجات. ومهما اتسع الإطار فى الزمان والمكان، ومهما تعقدت الأحداث والوقائع وكثرت الشخوص والتحمت، فإن الحقيقة التاريخية التى استغلها الوجدان القومى تظل المحور والبؤرة على الدوام، فهى مركز الحركة والتوجيه، وهى التى عناها الشعب وجعل ما عداها تابعًا لها، وتلك الحقيقة هى التغريبة وما سبقها من ريادة الطريق، وهى التى تميط اللثام عن موقف الجمع الهلالى من غيره، وهى التى تبرز مقومات الأبطال كما أرادهم الشعب العربى فى السلم والحرب على السواء. وثمة ظاهرة لا بد من تسجيلها هنا، وهى أن الشعب العربى كان يعبر فى فترة تكامل الملحمة عن موقفه من أعدائه، وعن سخطه على الظلم ونزعته الدائبة إلى توحيد الكلمة وتحقيق الوجود العربى. ومن هنا رأينا الملحمة تنظر إلى المدن شبه المستقلة، وإلى الدول المفرقة، نظرها إلى غير العرب.

وكان التحول من الحلقة الأولى التى تحكى تاريخ الآباء إلى الحلقة الثانية التى تروى بالتفصيل سير الأبطال، مثلاً رائعًا من الناحيتين الإنسانية والقومية، وهذا التحول يفسر موقف العرب من ذوى البشرة البيضاء الذين غلبوهم على الحكم، ومن ثم جاءت بعض الأحداث والظواهر وكأنها تفسير نفسى وفنى يُذكى هذا الموقف، فقد أوردت السيرة الهلالية بالتفصيل الظروف والملابسات التى خرج فيها أبو زيد إلى الحياة وجسم المنشئون للملحمة لهفة العربى على الولد فرووا أن رزقًا تزوج إلى عشر نساء، ولم يكن يجمع بطبيعة الحال إلا بين أربع منهن فقط، كما يقضى بذلك الشرع الحنيف. ومما آلمه وحز فى نفسه، أنه أنجب من زوجاته العشر ابنتين، ولما أتت إحدى نسائه بصبى، ولدته مشوهاً، وقبيل هذا الحادث غير السعيد تزوج رزق زوجته الحادية عشرة، وهى "خضرة" ابنة شريف مكة، ومن ثم عرفت بالشريفة، وأثلج صدره ما رآه من أمارات الحمل عليها، إذ كان يتوقع أن تأتى له بغلام سرى يجمع الشرف الهاشمى إلى الدم الهلالى، فبعث إلى الأمير غانم رأس بنى زغبة يدعوه ورجاله ليشاركوه الحفل بولادة ابنه من بنات الأشراف، فاستجابوا لدعوته وأصبحوا ضيفانًا ينتظرون وإياه الحدث السعيد.

واتفق للسيدة خضرة أن تخرج مع الأميرة "شمة" إحدى زوجات سرحان فى جمع من العقائل فرأت طائرًا أسود ينقض على مجموع من الطير مختلف الألوان والأنواع فيغلب عليه ويقتل الجانب الأكبر منه، فأعجبت به ورفعت وجهها إلى السماء تدعو الله أن يريها غلامًا على شاكلته ولو كان فاحم اللون، واستجاب الله لها... وغضب الأمير رزق ولم يكن يصدق أن الغلام ولده، ولكنه أبقى زوجته لكلفه بها، وأبى على نفسه أن يرى الغلام بعينيه، واكتفى بما سمع من المرأة التى أبلغته النبأ، وحال بين الجميع وبين رؤيته إلى أن جاء اليوم السابع فمد السماط وأحضر الغلام إلى الضيوف كما تقضى بذلك العادة المتبعة، تحمله جارية على محمل من الفضة تغطيه غلالة لا تبين منه شيئًا. وألقى السادة عليه "النقوط" من ذهب وفضة، ورفع أحدهم الغلالة فهاله أن يرى الغلام

أسود فاحمًا. وكان الأمير رزق أثناء هذا كله عند باب خيمته، فلما دخل أشار عليه معظم أصحابه أن يخلي بينه وبين زوجه هذه، وشككوه فى خلقها وأعلنوا أن إبقاءه عليها يجر العار عليه وعلى قومه جميعًا، فأذعن كارهًا وأرسلها وابنها إلى أبيها فى مكة..!

ورأت "خضرة" أن تنزل واديًا فى الطريق وألا تعود إلى أبيها متهمة فى عرضها، حتى لقيها الأمير "فضل بن بيسم" رأس قبيلة الزحلان وعرف خبرها فاحترمها وأكرم وفادتها وطلب إلى زوجه أن تتلقاها، وتبنى ولدها ونشأه مع ابنيه "منعم ونعيم". ولكن بركات ـ وقد أصبح هذا اسمه ـ بز أقرانه فى القوة والشجاعة، حتى إذا بلغ الحادية عشرة من عمره، كان قد ثقف معارف الدين والدنيا، مما كان يدرس فى جزيرة العرب، بما فيها من علوم اللسان العربى وغير العربى والرياضيات والتنجيم والسحر والكيمياء، وتحول بركات إلى ضرب آخر من المعارف لعله أشد لزومًا لفرسان ذلك العصر، فقد استجاب لإشارة معلمه وطلب إلى أبيه أن يهدى إليه جوادًا ليتدرب به على الفروسية وحمل السلاح.

وهذه العقدة اللونية التى ترمز إلى موقف العرب من أعدائهم نجدها فى سير شعبية أخرى على رأسها سيرة عنترة بن شداد العبسى. ولكننا نلاحظ فارقًا له أهميته بين السيرتين فى هذه الظاهرة هو: أن أبا زيد صريح النسب العربى، شريفه، أما عنترة فهو ابن أمة حبشية وإن كان الشعب قد جعل هذه الأمة من الأميرات. وقد أكد الشعب النزعة إلى وحدة الكلمة تأكيدًا واضحًا فمهد إلى عود الابن إلى أبيه، مستغلاً هذه الفرقة ليضم إلى الهلالية من دريد وزغبة والجعافرة، بنى الزحلان. فتروى الملحمة أن بركات عندما أراد أن يطلب إلى الأمير فضل الجواد ليتدرب على الفروسية رد عليه بما يريب فى بنوته له، وإن كان يقصد إعزازه، وإكرامه، فانكفأ الفتى إلى أمه يسألها جلية خبره، فزعمت أن الأمير فضل عمه، وأن أباه قد قتل على يد هلالى يدعى الأمير رزق نايل، فأثار ذلك حفيظته وصمم ليأخذن بالثأر وليقتلن هذا الأمير، ولم يدر فى

خلده أنه أبوه فى الحقيقة، ووهبه الأمير فضل خير جياده، وعلمه الفروسية والطراد والكر والفر وما إلى هذا من فنون الحرب، وسرعان ما برز فى الركوب حتى حسده أبناء القبيلة التى يعيش فى كنفها، وتفوق على الجميع فى لعبة "البرجاس" وأصبح "بركات" على الأيام الفارس الذى يحمى الديار والذمار والأموال لبنى الزحلان.

وتعود بنا السيرة إلى الأمير رزق فنراه يعتزل قبيلته بعد ما غادرته زوجته وعاش فى خيمة من الشَّعر الأسود دلالة على الحزن والأسى واصطحب معه عبداً واحداً يقوم بحوائجه، واتخذ منزله إلى جانب العين التى رأت عندها زوجه "خضرة" تفوق الطائر الأسود على غيره، ولم يمض طويل وقت حتى اجتاح نجوع بنى هلال جدب ماحل استمر أمداً، فرأى "سرحان" والأشياخ من الهلالية أن يهاجروا إلى نجوع بنى الزحلان، بيد أن الجعافرة وبعض الهلالية الآخرين ظلوا مع الأمير رزق، وكان المطاع بينهم. ولما بلغ سرحان وقومه هدفهم تصدى لهم بركات وألحق بهم هزيمة منكرة، فأرسل سرحان يستنجد بالأمير رزق فأجابه إلى سؤاله، وذكر له اسم بركات فى الطريق وكاد يعرف أنه ولده. وتساءل بينه وبين نفسه إذا صح ما توقعه فلماذا سمى بهذا الاسم وقد سماه عند ولادته أبا زيد؟ ولما بلغ موضع الهلالية المندحرين حمل عليه بركات، وقد أخذته سورة الغضب عندما عرف اسم منازله وذكر أنه واتره فى أبيه، وسوّفَ رزق المبارزة ما وسعه التسويف، وكاد الابن أن يقضى على أبيه لولا أن نهته أمه ونفضت إليه بجلية الخبر، فأقر الأب ابنه واسترد زوجه واعترف بنو هلال جميعاً بمكان بركات من أبيه ومنهم.

ويجدر بنا أن نلاحظ أن الصراع الذى يشتجر بين جيلين، ثم ينتهى إلى اتحادهما، ليس بقية أسطورية فقدت وظيفتها الأولى وتطورت فحسب، ولكنه رمز نفسى وفنى إلى نزوع عناصر مفرقة من الشعب إلى الالتئام. وما رأيناه من افتراق أبى زيد عن أبيه رزق ومحاربة أحدهما الآخر والتقائهما بعد ذلك، نراه فى أكثر ملاحم الشعوب... نراه فى الملاحم الفارسية واليونانية والأوربية وغيرها، بل نراه فى ملحمة

عربية أخرى هى سيرة "الظاهر بيبرس"، وعلى الرغم من تحول العصبيات الصغيرة إلى عصبية قومية واحدة، فإن التنوع فى الصفات والأخلاق، يظل واضحًا فى مختلف الشخوص الذين يجسم كل واحد منهم فريقًا من الجمع المتحد، ووظيفة الملحمة هى الاحتفاظ بجميع المزايا التى ينبغى أن تكون فى الشعب، فالسلطان حسن بن سرحان يمثل الاعتدال الكامل فى السلوك، والاستعلاء على الصغائر والعطاء قبل الأخذ إلى جمال الصورة، وحسن السمت والهندام، ويمثل أبو زيد العلم والخبرة والشجاعة إلى جانب الخلائق العربية الأصيلة الأخرى مع الذكاء واصطناع الحيلة، أما دياب بن غانم فيمثل الحماسة العربية بأجلى معانيها، فهو جسور مقدام تستبد به سورة الغضب إلى اعتداد بالذات ورغبة فى الاستئثار بالمال والحرص عليه. وكانت الحادثة العظيمة التى استوعبت السياق كله هى: اتجاه بنى هلال تحت لواء هؤلاء الفرسان إلى تونس الغرب. ولهذا الاتجاه مرحلتان، تعرف الأول بالريادة، أى معرفة الطريق واختبار المسالح والحصون وتقدير قوة العدو وهو خليفة الزناتى صاحب تونس، وقد نهض بها أبو زيد يعاونه الفتيان الأوائل فى القبيلة: يحيى ومرعى ويونس، وكما كان الحافز على التئام الشمل نفسيًا وفنيًا، فكذلك كان الحافز على النقلة الجماعية نفسيًا وفنيًا أيضًا. فقد وقعت سعدى ابنة خليفة الزناتى فى حب أحد هؤلاء الفتيان الثلاثة، واحتدم فى داخلها صراع بين الحب من جهة والواجب من جهة أخرى... بين العاطفة وبين العقل، وانتهى بها الأمر أن أصبحت عونًا لبنى هلال. وعاد أبو زيد ليجلب فدية الأسرى: يحيى ومرعى ويونس، وهنا تحرك الجمع كله بعد أن استدعوا الجازية - أشهر سيدات بنى هلال - التى آثرت أن تترك زوجها وولدها، وتنضم إلى قبيلتها، وتعمل مع العقائل على شحذ الهمة وجمع الكلمة والاشتراك فى المشورة. ولم يكن الطريق إلى تونس ممهداً، فقد واجهت بنى هلال عقبات كأداء تخلصوا من بعضها بالقتال، ومن بعضها الآخر بالحيلة، ونحن نقف عند عقبة واحدة هى: التقاؤهم "بالماضى بن مقرب" فى صعيد مصر، فقد كان فارسًا قويًا عنيداً على رأس جمع كبير متفوق، واشترط الرجل لكى يسمح للهلالية بالمرور والتصعيد إلى شمال أفريقيا، أن يتزوج الجازية وأن يأخذ فرس

دياب، وأذعن القوم كارهين، فأما الجازية فقد شغلته عن نفسها بالقصص والحيلة، مثلها فى ذلك مثل شهر زاد، حتى إذا تنفس الصبح تركته ولحقت بأهلها، وأما الفرس فقد نفضت "الماضى بن مقرب" عن ظهرها وجدت فى السير إلى صاحبها، وهو الذى أوصى من فرط إعزازه لها أن تدفن معه أو يدفن معها..!

ولم يكن بلوغ الغاية ودخول تونس الخضراء يسيراً، بل كان أعظم ما احتشد له بنو هلال، فعند أسوارها سقط العديد من فرسانهم لأن خصمهم كان هو الآخر مثلهم شجاعة وإقداماً وفروسية، وأتباعه كثيرون، والمدينة حصينة يقوم النظارة على أبراجها، والحراس على أبوابها، وما أبرع السيرة فى اصطناع الحيلة إلى جانب الشجاعة توهيناً لقوة العدو، وتفريقاً لكلمته، وتسللاً إلى الداخل، ولم ير الوجدان الشعبى بأساً من أن يتنكر أبو زيد فى زى امرأة مع العقائل والنساء من بنات هلال اللاتى تظاهرن بأنهن بائعات جائلات بالعطور والنفائس كغيرهن من البدويات، وأغلب الظن أن الشعر الذى ورد فى هذا الموقف لم يكن مرسلاً، بل كان حواراً غنائياً بين "الجازية" وبين القائم على حراسة الباب الكبير للمدينة الحصينة، ويتم النصر لبنى هلال وتتشابك الأحداث، ويسلم جيل الأبطال إلى أعقابه جيل الأبناء، وتكاد الصورة فى هذه الحلقة تطابق ما كان فى سابقتها.

فلسفة الحياة والفن

ولما كان الوجدان القومى لا يفرق فى أدبه بين الحياة وبين الفن، فقد صدرت سيرة بنى هلال عن فلسفة واضحة فى الفكر وفى الشعور وفى التعبير جميعاً، ذلك لأن الشعب لم يشغل باله بالتفريق - ولو إلى لحظة واحدة - بين الشكل وبين المضمون. فالمقطعات المنظومة فى الملحمة تكاد تكون واحدة فى قالبها، وطرائق التنقل بين أغراضها، وفى وزنها ومطالعها وخواتيمها، فهى ترسل على ألسنة الفرسان المتبارزين، والبادئ هو الذى يختار الوزن والقافية، ويرد عليه الثانى بنفس الوزن وبنفس القافية،

وكأن الأمر لا يعدو أن يكون مبارزة بالشعر، وامتداداً لتقاليد المنافرة والمفاخرة والنقيضة فى الشعر الفصيح. ويستهل الفارس كلامه بذكر اسمه، لأن السيرة الشعبية لم تكن تمثيلاً مشخصًا متحركًا أمام النظارة، وإنما كانت حديثًا مرسلاً من منشد محترف يتوسل بآلاته الموسيقية المعروفة بالربابة، وهى الآلة التى كانت ذات وتر واحد وأصبحت بفعل التطور ذات وترين، ونغماتها متواصلة متهدجة تساير الصوت البشرى وتماثله، ويسبق اسم الفارس إيراد لفظ الفتى تأكيداً للفتوة العربية المعروفة فى الفروسية، وتأتى بعده نسبته إلى قبيلته توضيحًا لموقفه النفسى من منازله. ولم تكن التقاليد المرعية، سواء فى هذه المقطعات أو فى استهلال السمر وختامه، تبدأ بحمد الله والثناء عليه، كما استقرت فى فن الخطابة، ولكنها اكتفت بالصلاة على النبى وقرنته دائمًا بصفته العربية تذكيرًا بأن خاتم النبيين إنما اصطفى من أمة العرب. فالقصيدة والسمر يُستهلان بالصلاة على النبى "العربى" أو "القرشى" أو "التهامى" أو "سيد ولد عدنان". ويسجل المنشد المحترف فى مطلع سمره أو على لسان فارسه ما يصاحب هذه الصلاة من الخشوع وانهمار الدموع، مما يبرز الفارق بين حاضر العرب المسلمين، وبين ما كانوا عليه وما ينبغى أن يكونوا عليه. أما النثر فانتقل من فارس إلى فارس، ومن موقف إلى موقف مع التعليق والشرح، ولا عبرة بما يجده الدارس فى النسخ المطبوعة أو المخطوطة من أمثال هذه العبارات "قال المؤلف.. قال المصنّف" لأن المعول على "الراوى" الذى يرتفع على يديه الحاجز بين الإنشاء والإنشاد، فالذين ألفوا السيرة نجموا من الشعب العربى واندمجوا فيه، والذين ينشدونها كذلك.

وتستوعب سيرة بنى هلال، بل تستوعب سيرة كل بطل من أبطالها كأبى زيد، القيم الإنسانية العليا بأسلوب فطرى تلقائى لم تطمسه تقاليد الإنشاد، فالحق والخير والجمال وحده لا تكاد تنفصل، والمعرفة والخبرة والسلوك وحدة لا تكاد تفترق، وتحقيق الحياة عمل إيجابى دائب، وحركة متصلة لهدف كبير لا يتم إلا على أساس من كرامة الفرد والمجموع، والنهاية معروفة منذ البداية وهى "النصر" فلا صراع بين الفرد وبين

القدر... ليس الهلالية الذين يشخصون العرب أعداء القدر، وليسوا ألعوبته، ولذلك فهم على وفاق معه طالما كانوا محتفظين بمزاياهم على الطريق إلى غايتهم، ومن ثم فهم على موعد أبداً مع النصر، والتشويق يكمن فى التفاصيل غير المعروفة، وفى سياق الأحداث الكثيرة المتعددة المتعاقبة التى يأخذ بعضها برقاب بعض، والصراع الداخلى بين عناصر الجمع الهلالى يؤخر هذا النصر، ويعوّق بلوغ الغاية إلى حين، وهو درس مباشر يدعو أيضاً إلى الشرط الأساسى لبلوغ الهدف المعروف. وهذا الشرط هو وحدة الكلمة، وليست النزعة القومية التى تجسمها هذه الوحدة عاطفة غامضة، ولكنها فلسفة حياة تقوم على أن كرامة الفرد من كرامة المجموع، وتقوم على أن عزة المجموع هى الحصيلة الكاملة لعزة الأفراد. ويستطيع الدارس أن يلخص فلسفة الحياة الهلالية أو العربية بأنها فلسفة للفروسية التى تنهض على فضائل مقررة تجملها عبارة "المروءة" التى يعُدُّونها حظًا مشتركًا بين جميع الأفراد بلا استثناء، يستوى فى ذلك الأبطال وغير الأبطال، والمروءة تستوعب كرم الأصل العربى، والملاءمة بين شرف الغاية وشرف الوسيلة، إلى الحفاظ على الحياة فى أفرادها وفى تجمعها، والحرص على تواصلها محتفظة بالأساس نفسه مع النجدة والجود ومعاونة الضعيف والمحتاج، وإذا كانت الحرب قوام الأحداث، فإنها تنشب تحقيقًا للوجود، واحتفاظًا بكرامة الحياة، واعتصاماً بالخير، وتأكيداً للعروبة فى الوطن الكبير، وذلك بتزويده بمدد أقوى من الفتوة والمروءة العربية.

ولعل أقوى دليل على اندماج الفن بالحياة فى وجدان الشعب وصدورهما عن مزاج واحد هو ما اصطنعته السيرة من وسيلة صريحة ترفع شبهة كل حاجز بين الإنشاء والإنشاد... بين الإبداع وبين التذوق، فقد صورت الفتيان الأوائل الثلاثة، يحيى ومرعى ويونس، وعلى رأسهم فارس القبيلة أبو زيد، فى القسم المعروف بالريادة، شعراء جائلين، يمسك كل منهم ربابته وهذه الصورة هى الذريعة التى تمكنهم من التنقل والتجوال، وارتياد الربوع على اختلافها من بادية وريف وحضر، وهى فى الوقت

نفسه إدماج للمنشد المحترف المتخصص فى إنشاد سيرة بنى هلال، ترفعه من مجرد قصاص يروى الوقائع والأحداث إلى ممثل فرد تتقمصه شخصيات الأبطال، وترفع الجمهور من ناحية أخرى إلى نظارة يشركون العين مع الأذن فى التذوق والانفعال. وقد أتاحت هذه الوسيلة الفنية فى التصوير اصطناع التمثيل، وإن كان فرديًا ساذجًا، كما أنها مكنت لسيرة بنى هلال فى نفوس المنشدين وحببتها إليهم، وجعلتها عندهم أهم من السير الشعبية الأخرى. ولم يكن التنكر مضعفًا بأى حال من الواقعية النفسية التى التزمتها سيرة بنى هلال بنوع خاص، ذلك لأن الصفة الجديدة وهى صفة الشعراء الجائلين لا تهوّن من شأن الفرسان لاقتران الشعر بالفروسية فى الوجدان العربى من قديم، كما أن المنشد المحترف يجب أن يؤكد دائمًا أنه ليس شخصية غريبة عن المجتمع الذى ينشد فيه ملحمته... إنه من المجتمع ومكانته ـ كما يريد أن يخيّل لنفسه وللناس ـ قد ترقى إلى مرتبة الأبطال.

والسيرة الهلالية وإن غلب عليها الطابع الملحمى، تجمع فى قوسها عنصرًا غنائيًا يشير إلى نشأتها حتى بلغت التكامل، وهذا العنصر يشبه فى بعض حوافزه وصوره ووظائفه المقطعات الشعرية الفصيحة فى الفخر والحماسة والهجاء، وهو يقوى فى المواقف التى تتطلب التعبير المباشر عن عواطف الشخوص باعتبارهم أفرادًا. يضاف إليه عنصر تمثيلى تنطق به العبارات فى نبراتها الخطابية، وتدل عليه تقاليد المنشد المحترف التى استقرت على الأجيال. ومن هنا وجدنا النبرة المرتفعة تطبع نصوص الشعر، وتؤثر فى النفس من حيث التقسيم والفواصل والسجع، فإذا أضفنا إلى هذا كله تأثير المنشد المحترف بنبرته ومسايرة صوته للشخوص والمواقف، أدركنا وجود الملحمية والغنائية والتمثيل فى هذا العمل الأدبى الواحد بلا تناقض.. كل فى موضعه.. وكل يصدر عن وحدة المزاج الشعبى. ولا يستطيع الباحث أن يغفل تأثير الموسيقى فى النص نفسه. وإذا كان المنشد المحترف يخضع وزن الشعر للإلقاء ويضبط ما قد يكون فيه من خلل، فإن مصاحبة الغناء والموسيقى قد عملا عملهما فى استحداث موسيقى

داخلية فى تضاعيف النظم، وهى موسيقى تأثرت بقوالب شعرية مستحدثة وما إليه، نجد مصداق ذلك فيما كان من محاورة شعرية بين الجازية وبين الرسول الذى انتدبته القبيلة لإقناعها بالخروج معها فى التغريبة، وما كان من حوار آخر بينها وبين بواب تونس.

وإليك هذا المثل بين بدر الهلالى وبواب شكر صاحب مكة وزوج الجازية عندما ذهب ليدعوها إلى اللحاق بالجمع الهلالى فى التغريبة. وهذا الشعر لا يتغنى به صاحبه عاطفة خاصة به فى الواقع، ولكنه يتخذ من الغنائية العاطفية وسيلة إلى قصده:

أنــا أول كلامــى مدحــت التهامــى

تظلــــه الغمامــــى له الحـــــج راح

يـا رب أزور ه واتمــــــلا بنـــــــــوره

واشاهـــد قبـــوره وتـلك النـــواح

وأقول يا حبيبى يا مسكـى وطيبــى

مدحـك من نصيبى مسا مع صباح

لك يوم الهجيرى غمامــة تسيـــرى

وأنت البشـــيرى بكـــل الصـــلاح

مـن بعـد المدايـح وقـول المـلايـــح

عـاد الدمع سايح من جفنى القراح

يا بواب افتــح لــى البــاب المصفــح

مـن دخلـه يربـح وينـــال الفـــلاح

أيا بنـــت عمـــى زاد فيهـــا غمـــى

وسقمـــى وهمـــى أورث لى نــواح

وأبـوها قـــال حـــين تجيـــب المـــال

تحظـــى بالجمـــال وســـت المـــلاح

قالوا لى اللزايم عليك يا بن هاشم

يعطيـك الغنايـم كثيـر الســمـاح

وأنـا جيت قاصـده يجبرنى برفــده

ربى يديم سعده ويبقى فى انشــراح

وأنـا فقيـر احتــاج مــال كثيـــر

وربـى قديـــر يعطيـــه الســمـاح

ويديـم نصـــره ويعلـــى لى قـــدره

ويجبـر بخاطـــره بـــكل الصـــلاح

لأنـه أميـــر ويُرضــــى الفقيـــر

وخيـــره كثيـــر أميـــر البـطـاح

وأختم كلامـــى بمـــدح التهـــامـــى

تظلـه الغمامـــى نبـــى الفـــلاح

فأجابه البواب بنفس منهجه الشعرى، وبالنبرة الغنائية والمضمون العاطفى:

أنا أول كلامي، مدحت التهامـــى
تظلـه الغمامى، هو ســـيد المــلاح
يقـول البــواب، أنـا أفتــح البـــاب
أدخل لا تـهاب، يا ابـن الســـماح
ادخل لا تبالى. حالك مثل حـــالـى
ياما قد جرى لى، فى حـــب الملاح
وأقول لك صـواب، ادخل للـرحاب
ياما القلب داب، وكثـرت نـــواح
كـم بيضة كريمة، عيشتها غنيمـــة
والسمرة اللئيمة، تورث الافتضاح
راعيها مزقــم، ساكن فـــى جهنـــم
وصـل البيض مغنم، مسا مع صباح
أنا كنت بـواب، فى قصـــر بعتـــاب
شاهـد الأحبـاب، ملــوك النـــواح
لكــن أبعدونى، عنهـــم وحجبـــونى
فزاد بـــى جنـوبـى، وكثـــرت نواح

فلاهم يجونى، تراهم عيونى

وأنا من شجونى، مالى من راح

أهيم بوجدى، ومن نار كبدى

وما حد عندى، ولا لى رواح

وأختم كلامى، بمدح التهامى

تظله الغمامى، له الحج راح

ويتضح من هذين الشاهدين، استغلال المحفوظ لقوالب الشعر الجديد الصالحة للغناء، كما يتضح منهما ميل المنشد إلى الترويح عن نفوس المستمعين فى موقف من مواقف الصراع النفسى.. أما هذا الشاهد الثالث فهو يصطنع المنهج نفسه وهو حوار تمثيلى غنائى بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى، وقد دار بين الجازية ومعها العقائل من بنات هلال، وقد تنكرن فى زى البائعات الجائلات وكان معهن أبو زيد الذى تنكر هو الآخر فى زى بائعة جائلة على الرغم من سمرة بشرته وصرامة وجهه، وبين حارس مدينة تونس:

الجازية –	يا بواب صاره	افتح للعذارى
	هنايا مشندر	إلى حد السواره
الحارس –	روحى يا ظريفة	لما أشور خليفة
	له حربة رهيفة	تقسم الحجارة..
الجازية –	يا بواب منصور	إفتح لى باب السور
	ندخل بدستور	ونبيع العطارة

الحارس –	المفتاح ما هو بيدى	أروح أشــور ســيدى
	ذا الباب الحديـدى	فـى فتحــه مشــاورة
الجازية –	افتــح وكـن طايــع	جبنـــا لك بضايـــع
	وتحــت بدايــــع	تصلـــح للإمـــارة
الحارس –	لا افتــح ولا شـــى	ولا عقلـــى بلا شـى
	إن كنت عطاشـــى	اشـربـوا من البيـــارة
الجازية –	يا بـواب افتـــــح	ها البـــاب المصفـــح
	بالزينـات تصبـــح	وتنظــر للعــــــذاره
الحارس –	عنـــدى وعنـــدى	ثريــا ثــم هنـــدى
	نجـــلا أم ســـعدى	تصلحـوا لهم جواره
الجازية –	افتـــح لـــى شــوية	وشوف الحســن فــى
	تجيـــك الرؤيــــة	قد يشــك حمـــارة
الحارس –	روحــى يا مليحـــة	أنا أخشـــى فضيــحة
	وانت مستريحـــة	وأنا واقـــع بنــــاره
الجازية –	افتـــح يا يهـــودى	لزينـات الخـــدودى
	حمـرة كالــورودى	إذا فتـــح نـــــواره
الحارس –	ليس الشـورى لـيـه	لا ليـــه ولا عليــــه
	أخــاف من البليـــة	وأصطلـــى بنــــاره

الجـارية – افتـــح لا تبالـــى ما معنـــا رجـــالى
جيـنا لك بمالـــى وحزمـــا للمهـــارة
الحارس – وحـــق الله ربـــى وعنك ما أنا مخبـــى
وفتح الباب صعبى مالـــى اقتـــــــداره
الجـارية – افتـــح يا معتـــــر دا يومـك مخضـــر
ميت بنـت تحضـر قدامـــك جهـــاره
الحارس – ســلامة معـاكــــم ســامـع لغاكـــــم
وهو واقف وراكـم مع بنـــات الإمـــارة

وتمتاز سيرة بنى هلال عن كثير من السير الشعبية والعربية وغير العربية بأنها لا تتحدث كثيراً عن عاطفة الحب بين المرأة والرجل خارج نطاق الزواج. إنها تناقض الملحمة الغربية التى شاعت أعقاب القرون الوسطى التى رأت فى الحب مثالية أفلاطونية سلبية وإن اتسمت بالمظهر الدينى، أما الحب عند بنى هلال فهو حب الرجل لزوجته ووفاء الزوجة لبعلها الذى تفارق لسبب من أسباب النقلة والحرب... إنه حب ناضج عاقل لا ينفر إطلاقًا من مقاييس الأخلاق. ولم يكن الشعب فى هذه الملحمة بحاجة إلى جعل الحب الحافز الأول على بلوغ الغاية كما فعل فى سيرة عنترة، ولم يجنح إلى ما جنح إليه فى سيرة الظاهر بيبرس من تصوير عاطفة تتسامى حتى لتقترب من البنوة والأمومة، بل كان الشعب معتصماً بالواقعية فى اكتفائه بهذا الضرب الإنسانى المقرر فى الحياة، وقد اعترف ابن خلدون بقوة هذه العاطفة من الناحية الأدبية، فقال: إن حب الجازية لزوجها "شكر" يزرى بحب ليلى للمجنون.

وإذا كانت خلايا من هذه السيرة، قد استقلت برأسها، ونمت على الأيام مثل قصة "عزيزة ويونس" فإن الأصل قد ظل على حاله محتفظًا بتسلسل الحلقات، وتناسب

الأحداث، وسياق الوقائع، وملامح الشخوص. نعم لقد تطورت سيرة بنى هلال، واختلفت فى الزى الخارجى وفى اللهجة اختلافها فى زى المنشد ولهجته واصطناعه مساعداً أو أكثر، بيد أنها ظلت زاد الشعب الفنى ووسيلة إلى ترسيب المعرفة والخبرة، وأغلب الظن أنها ستبقى أمداً بعد أن أحس الشعب العربى وجوده الكامل، وارتفعت الحواجز النفسية والجغرافية بين أقطاره، وستتغير وظائفها بعض الشىء، فتبرأ من الخرافات والخوارق، وتنتخبها القرائح المعبرة بالكلمة الفصيحة المعربة، وبتشكيل المادة والحركة والإشارة، وتجعل من بعض حلقاتها روائع تقف إلى جانب المسرحيات شبه التاريخية لشكسبير وشلر وأضرابهما.

تراث الإنسانية/ المجلد الأول ٤/ ٥ أبريل ١٩٦٣

القاهرة فى الأدب الشعبى

عاصمة الديار المصرية

إن الباحث فى الأدب الشعبى العربى ليس فى حاجة إلى أن يؤكد حقيقة بارزة لها تاثيرها فى التصور الشعبى لمدينة القاهرة. وهذه الحقيقة هى أن الطبقات الشعبية وغير الشعبية لا تميز القاهرة بهذا الاسم الذى غلب عليها منذ أنشئت على يد الفاطميين، وإنما يتصورها عاصمة الديار المصرية. ولقد ازداد هذا التصور تأثيراً بزوال الحواجز بين المدن الأحياء التى أريد لها أن تكون مقر الحاكم بصرف النظر عن المرحلة التاريخية أو الدولة الحاكمة، وبذلك استوعبت القاهرة فى التصور الشعبى الفسطاط وأم دنين ومصر والقطائع والعسكر والقلعة والحلمية والمنيرة وما أضيف إلى هذا كله من أحياء. ولم تعد أسوار القاهرة، ولا أبوابها، حدوداً يقف عندها التصور الشعبى لهذه المدينة العريقة النامية.

ولم يستشعر أبناء القاهرة بصفة خاصة، وأبناء مصر بعامة الحاجة إلى التشبث بهذه الصيغة "مصر القاهرة" التى ترددت فى كتب التاريخ وتقويم البلدان والرحالة وغيرهم واكتفوا بأن يعرفوها باسم "مصر". والمواطن المصرى عندما يتجه إلى عاصمة بلاده يذكر أنه إنما يقصد مصر ولا يدور بخلده - ولا أقول إنه من النادر - أن يذكر "القاهرة"، وهكذا نَرَى أن الأدب الشعبى العربى بصفة عامة قلما يذكر المدينة العريقة باسم القاهرة وإنما يعرفها باسم "مصر". وكثيراً ما يلتقى الجزء بالكل فى الخيال الشعبى، حتى أن الباحث لا يجد فى معظم الأحيان قرينة تؤثر المدينة بالحديث أو

الوصف أو تركز الانتباه على الديار المصرية كلها. وهذا مألوف فى التعبير الشعبى الذى يختار النموذج والمثال ولا يجد فارقًا بين الواحد المتعين وبين العام الذى يجسمه النموذج أو المثال. بيد أننا نلاحظ أن السير الشعبية كانت تطابق بين مصر وبين القاهرة فى أكثر الأحوال. ومن ثم كان من الضرورى أن يتابع الباحث شخصية ابن البلد وأخلاقياته فى تلك السير، مع الاعتراف بأن هذا النمط الإنسانى قد ظهر فى الحياة قبل أن ينشئ المعز لدين الله الفاطمى القاهرة بحدودها الخاصة.. كان ابن البلد مسايراً لما عرفه العصر الحديث من "ابن عرب"، فكما كنا إلى وقت قريب نجد العقلية الشعبية تفرق بين الفرنج وأولاد العرب، كذلك برز ابن البلد، أى المواطن إلى جانب الدخلاء والأجانب على اختلاف منابتهم وأصولهم.

ونرى لزامًا علينا أن نوضح أن هذا البحث إنما يستهدف محاولة الكشف عن مكانة القاهرة فى الأدب الشعبى، وهذا مخالف لما يلابس هذا الموضوع من إبراز عناصر الأدب الشعبى التى ظهرت ونمت فى مدينة القاهرة. ولقد حرص الباحثون على أن يميزوا الآثار الأدبية الشعبية التى نشأت أو تكاملت فى مدينة القاهرة. ولم يعد هناك - بعد الدراسات المستفيضة فى هذا الموضوع - شك حول أثر القاهرة الواضح والبارز فى تكامل الحلقات القصصية الشهيرة مثل "ألف ليلة وليلة" و"السيرة الهلالية" و"سيرة الظاهر بيبرس" و"سيرة عنترة بن شداد" و"سيرة سيف بن ذى يزن" وغيرها وغيرها. يضاف إليها مواويل قصصية تلقفت القاهرة أحداثها أو بذورها ثم عملت على صياغتها وصقلها وترديدها حتى تجاوزت حدودها بل حدود الديار المصرية مع ما اشتهر عن أهل القاهرة من الملح والنوادر والمطارحات والأمثال.. هذه الموضوعات إنما تدخل فى باب "الأدب الشعبى فى القاهرة" أما "القاهرة فى الأدب الشعبى" فتتطلب أن يفتش الباحث عن الأحداث والشخوص التى لها علاقة بمدينة القاهرة بخاصة فى الآثار الأدبية الشعبية على كثرتها وتنوعها.

وعلى الرغم من هذا التحفظ الذى له أهميته فإن الباحث فى مكان القاهرة من الأدب الشعبى لا يستطيع أن يغفل الإنسان القاهرى الذى يعد بحق المضمون الإنسانى لتصور شخصية هذه المدينة فى نظر أبنائها وفى نظر العالم العربى بأسره. ومن اليسير أن نميز هذه الشخصية القاهرية من الموازنة بينها وبين النماذج البشرية الأخرى فى الخيال الشعبى القاهرى نفسه. و"ابن البلد" هو التشخيص الواضح للمواطن القاهرى وهو فى الوقت نفسه يشخص السمات القومية والمحلية أروع تشخيص بما اختص به نفسه من أخلاقيات وصفات تميزه من غيره ممن يحيطون به. وهذا المحور الإنسانى وهو "ابن البلد" القاهرى كما صورته مرآة الأدب الشعبى أجدر بالدراسة من تتبع البيئة المادية بأحيائها وخططها وحدودها وأسوارها. ولقد وردت أوصاف تقترب إلى حد كبير من المصورات المجملة لمدينة القاهرة فى القصص الشعبى، ولم تكن هذه البيئة المكانية إلا المسرح الذى تظهر فيه الشخوص والأحداث والعلاقات الإنسانية. وأن تمييز "ابن البلد" القاهرى من النماذج البشرية الأخرى هو الذى يساعدنا على الكشف عن الملامح الإنسانية لتلك المدينة العريقة فى الأدب الشعبى.

وقبل أن نعرض لشخصية "ابن البلد" وأخلاقياته فى الحكايات الشعبية نرى لزامًا علينا أن نسجل تصوره لنفسه من خلال النوادر التى تؤلف جانبًا هامًا من تراثه الأدبى الخاص. والواقع أن هناك خريطة جغرافية – إذا صح هذا التعبير ـ تبين الأنماط الإنسانية التى عاشت فى القاهرة وحولها.. إن ابن البلد يبدو فى النوادر شخصية متميزة عن أبناء الريف وعن الأعراب الضاربين فى الصحراء وعن الروم وعن اليهود وعن غيرهم فى مربع تحدده الجهات الأصلية الأربع التى تحيط بابن البلد المستقر فى مدينة القاهرة.. وتبدو أخلاقياته فى هذه النوادر بارزة بما تضيفه النادرة من المفارقة أو التنافس بين شخصيتين. أحدهما هو ابن البلد، والثانية شخصية تناظره ولا بد من أن يتغلب عليها بالذكاء وحدة الذهن وسرعة الخاطر كما أحب أن يحكم على

نفسه. وهو مقبل على الحياة يؤثر المنادمة ويعتصم بالمرح ويتشبث بالتفاؤل ولا يحرص على اكتناز المال لأنه "ينفق ما فى الجيب ليأتيه ما فى الغيب"، يضاف إلى هذا كله أنه وسيم وجذاب تحبه النساء بل تتحبب إليه لجماله وظرفه وخفة روحه وكرمه.

ويستطيع الباحث أن يتبين بشىء من الجهد بعض الملامح الإنسانية لابن البلد القاهرى من الأمثال الشعبية المرددة على ألسنة أبناء هذه المدينة العريقة. ولقد حاول بعض الباحثين أن يجمعوا طائفة من الأمثال الشعبية القاهرية. وعلى الرغم من ذيوع هذه الأمثال فى بيئات أخرى غير القاهرة فإن للقاهرة تأثيرها الذى لا شك فيه على تلك الأمثال. ولكننا يجب أن نفرق بين تصور ابن البلد لنفسه فى الأدب الشعبى وهو تصور فيه نزوع إلى المثالية وبين محاولته تبرير الكثير من المواقف التى يتعرض لها بواسطة الأمثال الشعبية وهى تنزع إلى الواقعية ولكنها واقعية موقف لا واقعية شخصية. وأكثر من ذلك فإن الأمثال الشعبية تبين وجهة نظر قد يكون فيها تبرير لفشل أو خطأ أو انحراف. وعلى الباحث أن يضيف شواهد قليلة من الأمثال الشعبية تؤكد أو تطابق تصور ابن البلد لنفسه وتصور الآخرين له فى وقت واحد، والأمثال التى تبرر مواقف متناقضة وصفات أخلاقية متقابلة لا يمكن أن تعد دقائق نفسية بالمعنى الصحيح. وإذا كان ابن البلد كما يتبغى أن يكون فى نظر نفسه - كريماً إلى حد التبذير، فإن الأمثال الشعبية فيها ما يبرر الحرص، وفيها ما يبرر السرف وفيها ما يدفع إلى الإقدام وفيها ما يدفع إلى الجبن أو النفاق الاجتماعى. ومع ذلك فبين هذه الأمثال ما يعد العظة المستخلصة من بعض الحكايات والنوادر وإن كان قليلاً.

ولا بد من التمييز بين نمطين من أبناء البلد كما تنعكس صورهما على العقلية الشعبية: الأول ويعد امتداداً للظرفاء الذين عرفتهم العواصم العربية قبل القاهرة وعرفتهم الديار المصرية أيضًا قبل الفاطميين، وهؤلاء الظرفاء يبالغون فى سمتهم وهندامهم ويصدرون عن قواعد صارمة فى السلوك أو بعبارة أخرى يصدرون عن "إتيكيت" لا يخرجون عليه بحال من الأحوال.. إنهم معروفون بالرقة ودماثة الأخلاق،

ولهم إجاباتهم وتعليقاتهم على مختلف المواقف، وهى أقرب إلى الصيغ المحفوظة منها إلى أى شىء آخر، على الرغم من كثرة المواقف وتعقدها، وهم، إلى هذا كله، من الندماء الذين يجيدون أدب الحديث ويحفظون فى الوقت نفسه الكثير من الأسمار والنوادر وجوامع الكلم، وفيهم من عرف بالقدرة على النظم أو الصياغة البليغة. وتلتقى هذه الشخصية بالصورة التى رسمها ابن البلد لنفسه فى النوادر وهى صورة تجعله قادراً على المناظرة ورد القافية والتورية والرمز.

أما النمط الثانى فهو الشخصية المجسمة للوجدان الوطنى أو القومى فى مقابل الحاكم الدخيل، أو هو الصورة المجسمة للشعب فى نظر نفسه أمام الدخلاء الذين زاحموه فى الرزق وضيقوا الخناق عليه فى مسالك الحياة. ولقد بدأت هذه الصورة مع العيّاق والشطار والزعر. وهم أصل "الفتوة" الذى ظل مرتبطاً بأحياء القاهرة إلى هذا القرن الذى نعيش فيه. ومهما يكن من أمر المتابعة التاريخية للشطارة والعياقة وما إليهما فإن المتخصص فى الحكايات الشعبية يتوقف عند ثلاثة شواهد أساسية وهى كتاب "ألف ليلة وليلة" و"الظاهر بيبرس" و"على الزيبق المصرى".

ابن البلد فى الليالى

إن الخيط الأول الذى يمسك به المتتبع لحياة ابن البلد هو كتاب "ألف ليلة وليلة". ولقد انتهى الباحثون إلى تقسيم الليالى أربع طبقات تتميز كل واحدة منها عن الأخرى بخصائص ومقومات. ورأوا أن الطبقتين الأخيرتين قاهريتان ومع ذلك فنحن نضرب صفحاً عن الطبقة التى شغلت بالطلاسم والأرصاد والأماكن المسحورة وما إليها مما صوره الخيال الشعبى من آثار المصريين القدماء ونتوقف لحظة عند الطبقة التى سجلت ملاعيب الشطار وجماعاتهم. وهى إن جعلت هذه الطائفة من أبناء البلد تحترف الشطارة والعياقة فإنها إنما كانت تعبر عن موقف الشعب المصرى من التجار والحكام.

وأبناء البلد هؤلاء يمتازون بفضائل لا بد أن تجتمع فيهم، فهم أولاً وقبل كل شيء يؤلفون طوائف لكل منها وجدانه الخاص بها ويصدرون فى علاقات بعضهم ببعض عن حب وإيثار وبذلك يختلفون كل الاختلاف عن العصبية التى كانت المحور الذى يصوغ علاقات الوحدات الاجتماعية. كانوا أشبه بأصحاب مهنة معينة أو تجارة خاصة.. كانوا أقرب إلى جماعات الفرسان فى المراحل المتأخرة من تاريخ الديار المصرية.. كانوا يواجهون ويناظرون أولئك الفرسان من المماليك والأتراك.. الواحد منهم ابن البلد فى مقابل "الجندى" كما اصطلح الأدب الشعبى.. إنهم وحدة متحابة تعد نفسها فئة واحدة.. ومهما تنافسوا فيما بينهم فإن الحب هو الذى يظللهم جميعاً.

وثمة فضيلة أخرى امتاز بها أبناء البلد من الشطار وهى الحذق والبراعة وخفة الحركة، والقدرة على التغلب على الغرماء والمناظرين بالحيلة البارعة، وقد يحتاجون إلى الجسارة أو الإقدام وهم فى "الملاعيب" التى يقومون بها لا يستهدفون شراً بفرد أو جماعة.. إنهم يأخذون ولكنهم يردون ما أخذوا وحسب الهيئة الاجتماعية أن تقر لهم بالحذق وأن تبوئهم المكانة التى أهلتهم لها براعتهم. ولقد عنى القاص فى كتاب الليالى بفضيلة الفضائل عند أبناء البلد وهى الشهامة التى تمثل أهم القواعد السلوكية عندهم، فهم يرعون الجار ويعينون الضعيف ويدافعون عن الحمى ويغيثون الملهوف ويصدرون فيما بينهم عن تكافل اجتماعى أصيل فى رعايتهم لمن يموت منهم وتعهدهم المستمر لأولادهم.

ابن البلد فى الظاهر بيبرس

وتختلف سيرة الظاهر بيبرس عن الليالى من بعض الوجوه فيما يتصل بموضوع ابن البلد، ذلك لأن الليالى أبرزت طائفة الشطار على أنهم يحترفون الشطارة فحسب،

أما السيرة الظاهرية فقد صورتهم من أبناء المهن، أو من أبناء مهن بعينها، وإذا كانت سيرة بيبرس تتألف هي الأخرى من طبقات يختلف بعضها عن بعض فإن "ديوان الأسطى عثمان" يمثل الطبقة المصرية الخالصة في تلك السيرة.

وأول شيء يلاحظه الباحث هو أن الأسطى عثمان من سواس الخيل، وأنه من أبناء البلد الأصليين وهو يتصف بجمال الصورة وبحسن الهندام وبالشجاعة إلى جانب الحيلة مع سائر الفضائل التي لا بد من أن يتحلى بها الشطار والعياق والزعر - كما كانوا يسمَّوْن - وهو إلى ذلك كله ممن يكشف عنهم الحجاب حتى أنه عرف الظاهر بيبرس وأكد أنه المنتظر لخلاص الإسلام من الباغين عليه، وكان كلما قابله قال له: "اظهر يا ظاهر" وكأنما أراد القصاص أن يفسر لقب الظاهر تفسيراً فنياً لا يخرج عن مزاج الشخصية.

ومما يدل على الطابع شبه الفروسي في أخلاقيات ابن البلد ذلك الجسر الذي أقامه القصاص لكي يوفق بين الظاهر بيبرس من ناحية وبين الأسطى عثمان من ناحية أخرى.. لقد اعترض كل منهما الآخر حتى إذا دل اختيار القوة على وجوب اللقاء والتعاون بينهما تصافيا وتآخيا على طريقة الفرسان في ذلك العصر.

وكان الأسطى عثمان زعيم طائفة الشطار والعياق لتبحره في الشطارة والعياقة وقوة شخصيته إلى جانب تجسيمه لأخلاقيات ابن البلد في خفة الروح والاتجاه إلى المرح وتحويل المواقف العسيرة من الناحية النفسية إلى وسائل للفكاهة وانبساط النفس وتأكيد التفاؤل. والأسطى عثمان بهذه المثابة يجمع فضائل ابن البلد ويتسم بمزيتين أخريين: الأولى أنه من أبطال التحرير ولم يستخدم شطارته لمجرد إظهار الحذق والبراعة، والثانية أنه من أصحاب المهن في الأصل إذ كانت مهنته ترتبط بالفروسية ارتباطاً وثيقاً وهي سياسة الخيل.

على الزيبق المصرى

ويظهر ابن البلد امتداداً لمهنة الشطارة كما صورتها الليالى فى سيرة على الزيبق المصرى، والواقع أن هذه السيرة تعد – امتداداً وتفصيلاً ـ حلقة من حلقات "ألف ليلة وليلة". كما يوجد هناك بعض التشابه بين الأسطى عثمان من ناحية وبين على الزيبق من ناحية أخرى، ولكن الأول عرف بالولاية إلى جانب الشطارة، أما الثانى فقد كان علماً على الشطارة وحدها.

وعلى الزيبق عرف بالقوة مذ كان صبيًا، واتسم بالذكاء والحيلة طوال حياته، وتفوق على الشطار من أقرانه ونظرائه، ولم يكن يسكت على الضيم الذى يقع عليه أو على واحد من شيعته وأنصاره، بوأته الشطارة بأخلاقياتها الخاصة مكانة مرموقة من الهيئة الاجتماعية ومن الحكام.. ومن عزيز مصر ومن هارون الرشيد.

واقترنت الشطارة فى أخلاقيات ابن البلد بالاتجاه إلى المشاركة فى الحكم وكان للشطارة درجات يرقى بعضها على بعض. ويقوم التفوق على الصراع وهو صراع يرتكز على التفوق فى الملاعيب، ولذلك عرف الشطار المتفوقون بلقب "المقدمين" وهو لقب يطلق على رجال الأمن فى الهيئة الاجتماعية، ومهما كانت حلقات السيرة تستهدف التسلية والترفيه فإنها كانت تؤكد أخلاقيات ابن البلد وفضائله ومواقفه من التجار وبعض الحكام المتسلطين، ومن الدخلاء.

ولقد أسبغ القصاص الصورة نفسها على الشطار الآخرين، حتى الذين لم يكونوا من أنصار على الزيبق. ويعود السبب فى ذلك إلى أن الحكاية الشعبية تؤثر النمط على رسم الشخصية بما ينبغى لها من خصوصية. وعلى الرغم من أن على الزيبق أكد الشطارة والعياقة فإنه جسم اتجاه الشعب إلى تأكيد فضائله وأخلاقياته. كما أنه أكد الإحساس القوى بالمواطنة وعبر عن كراهة الضيم والمبادرة إلى رد الظلم مع النزعة القوية إلى التفوق.

الشطارة والعياقة والفتوة

ولا يريد الباحث أن يدخل فى دراسة تفصيلية لتطور هذه المصطلحات الثلاثة وهى الشطارة والعياقة والفتوة. وإذا كانت بعض الكلمات قد دلت فى مرحلة من المراحل على معنى غير مقبول فإن التعديل فى النظر إلى الجماعات يستتبعه بالضرورة تعديل فى الأسماء أو الألقاب التى كانت تطلق على تلك الجماعات، ومن هنا أصبحت الشطارة فى الاستعمال الشعبى تدل على البراعة ولا تدل على الانحراف عن الجادة أو الخروج على القانون أو التعرض للغير وكذلك العياقة فقد كانت فى المصطلح الشعبى تدل على عائق الطريق أكثر مما تدل على خبرة مخصوصة، ثم أصبحت تدل على المبالغة فى حسن الهندام، وجاء هذا التعديل مع اقتران العياقة بالعناية بالزى أو المظهر. أما الفتوة فقد دلت منذ البداية على أخلاقيات فرسان ومجاهدين، ثم أصبحت تدل عند الشعب على أولئك الذين يتفوقون فى القوة، ويفرضون سلطانهم على هذا الحى، أو ذلك من أحياء المدينة. واختلفت دلالة الاصطلاح من الناحية النفسية باختلاف النظر إلى طائفة الفتوات وهم الذين جمعوا أخلاقيات الشطار والعياق كما عرفها الشعب، وكما صورها خياله فى قصصه وحكاياته ونوادره، ومن ثم لخصت طائفة الفتوات - إلى عهد قريب - أخلاقيات ابن البلد. إذا ضربنا صفحًا عن نظرة القانون الوضعى إليهم.. كانت الفتوة مقدامًا جسورًا شهمًا كريمًا، خفيف الظل بارعًا فى الحيلة، قادرًا على المناظرة فى الحديث قدرته على التفوق فى المصارعة والمصاولة.. وكان إلى هذا كله أنيقًا ظريفًا مصقولاً لماحًا، متوددًا فى حالات صفوه، محبوبًا من الجنس الآخر، قادرًا على الغزل، بارعًا فى المنادمة.

وهذه الصورة هى بعينها التى نجد خطوطها البارزة فى نظرة ابن البلد لنفسه، كما نجدها فى أوصاف الرحالة عنه، وفى تصوير بعض المؤرخين، الذين عنوا بتفصيل الحياة الاجتماعية، وهى صورة تتجاوز الشكل إلى الأخلاق وتحدد بصفة عامة فلسفة

الحياة كما طمح إليها ابن البلد الحضرى وهى الفلسفة التى تنكبت عن التشاؤم وأقبلت على الحياة واعتصمت بالتفاؤل، ووجدت متنفسًا فى الفكاهة والمرح، والتندر على كل شىء، والاستعلاء على المواقف العصبية بالضحكات الساخرة.

وزارة الثقافة/ من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة/ مارس - أبريل ١٩٦٩

المثل السَّائِر فى الأدب الشعبى

من الأخطاء الشائعة أن نقيس جماعة من الجماعات أو شعبًا من الشعوب من حيث التقدم والرقى بمقياس القدرة على الكتابة والقراءة لا غير وأن نصم بالتخلف أولئك الأميين الذين لم يسعدهم الحظ بالتدرب على اصطناع هذه الرموز التى اصطلحنا على تسميتها بالحروف، والتى احتفلت الإنسانية بتدوينها وكادت تجعلها الوسيلة الأولى والأخيرة فى اختزان الأفكار والمشاعر جميعًا. وكان الأصوب أن تقاس الجماعات والشعوب بمقدار ما أعطت الحياة من تجاريبها. ولسنا نبالغ إذا قلنا إن كثيرًا مما تنعم به الإنسانية المتحضرة اليوم، إنما يعود الفضل فيه إلى جهود أولئك الأجداد الذين شقوا لنا طريق الحياة ويسروا علينا أمرها من غير قلم يكتبون به أو قرطاس يخطون عليه.

ونحن فى حياتنا العقلية والشعورية نجاوز الحق إذا قصرنا دراستنا على الأدب المدون وحده واعتبرنا ما أثر عن الأميين غير جدير بالدرس والاهتمام، أو نظرنا إلى ما يتناقله العامة من فنون القول نظرة استخفاف وازدراء. ولعل أبرع نموذج من أدب الأميين هو ذلك المثل المأثور الذى يتناقله الناس جيلاً بعد جيل وجماعة عن جماعة احتجاجًا لرأى أو تبريرًا لعمل أو قرار عن واقع.

وإذا تأملنا فى لفظ المثل السائر وحاولنا أن نعرف مدلوله من حيث الاستعمال وجدنا أنه لا يدل على الشبيه والنظير فحسب، بل يدل على حقيقة الشىء أو بعض هذه الحقيقة على الأقل. والمطابقة فيه أقوى من مطابقة التشبيه والتصوير. ومن ثم

اصطنعته الإنسانية فى استخلاص تجاريبها وتثبيتها وتركيزها ونقلها بين أفرادها وجماعاتها. ولكن هذا كله لم يكن يتم إلا عن طريق الرواية الشفوية التى تعتمد على الحفظ أكثر مما تعتمد على سواه من الملكات. فاتسم المثل السائر تبعًا لذلك من حيث الشكل بالإيجاز الذى لا يضارعه ضرب آخر من ضروب التعبير. واتسم كذلك بالطرافة لكى يجد سبيله إلى الذهن فى غير مشقة أو عناء. كما اتشح ببعض المظاهر البديعية من لفظية ومعنوية، لكى يستقر فى مكانه من الذاكرة.

ومهما يكن من أمر الخلاف بين اللهجتين، الفصحى والعامية وأسبابه ومداه، فإن المثل السائر هو النوع الأدبى الذى تلتقى فيه ألسنة العامة والخاصة على السواء، والذى تجتمع على حفظه والاستشهاد به جميع الطبقات فى الكيان الاجتماعى. ولكن هذا النزوع العام إلى الاحتفال بالمثل السائر والإفادة منه فى الحياة اليومية، لا يمنع أن تكون هناك أمثال خاصة بطبقة من الطبقات أو حتى حرفة من الحرف. ولا يمنع كذلك من أن تكون هناك طائفة من الأمثال خاصة بالرجال وأخرى خاصة بالنساء. ولكن الناس وهم يضطربون فى زحمة الحياة يستعملون الأمثال السائرة بلا تدقيق فتجرى على ألسنة الخاصة الأمثال التى صدرت عن العامة، وعلى شفاه الرجال ما يدل على خصائص النساء. ويستشهد الحوذى بمثل البحار والتاجر بمثل الفلاح وهكذا.. وما رأيك أننا نحتج فى أحاديثنا اليوم بأمثال لا صلة لها بمحيطنا الاجتماعى البتة، كتلك التى نطق بها العبيد الأرقاء وهم يصورون أحوالهم مع ساداتهم ومواليهم مع أن الرق قد انحسرت صورته من مجتمعنا منذ أمد ليس بالقصير. وما رأيك أن الأدباء الذين يعيشون بالقول الفصيح وللقول الفصيح لا يخلصون حتى فى سمرهم من أمثال البداوة التى نبتت فى الصحراء مع أنهم متحضرون يعيشون فى الوادى الخصيب.

والمتصفح لهذه المجموعات القليلة التى جمعت فيها الأمثال السائرة فى اللهجات العامية، أو المتتبع لهذا الضرب من فن القول يأخذه من صدور حفاظه والمحتجين به،

يجد أن معظمها يدور على حوادث يسيرة مما يقع فى الحياة اليومية لكل إنسان. وهذا هو السر فى ذيوعها وانتشارها لأنها تتصل بصميم الواقع وتعنى بالمحسوس، ولا تكاد تلقى بالها إلى المجردات والمعنويات، وإن استخلصت منها الحكمة والعظمة، وإن وجد الدارس لها المستشهد بها المتأمل فيها، جوانب من المتعة الفنية. وهذه الأمثال السائرة كثيراً ما تخرج عن مدلولاتها الأولى إلى مدلولات أخرى وكثيراً ما يصيبها ما يصيب الألفاظ فى التدرج، بل إنها لتنحرف وتتغير صورتها فى التنقل بحيث يتعذر على المتخصص أن يعرف مصدرها الأول وموطنها الأصلى، فكم من مثل سائر قد تحول من الشعر إلى النثر بل وكم من مثل سائر تسمعه فى حديث عابر فيذكرك بصورة له فى لغة أجنبية بين قائله وبين أهلها بحار وجبال.

إن المثل السائر يخالف غيره من الأنواع الأدبية الشعبية فى أنه وإن كان يجسم بعض المظاهر المحلية إلا أنه لا يمكن أن يعطى صورة صادقة كل الصدق للجماعة التى تحفظه وتحتج به، ذلك لأنه يتصل بالفرد أكثر مما يتصل بالجماعة. ولم تضيق هذه الفردية من أفقه، بل على العكس جعلته إنسانيًا يعالج النواحى التى يشترك فيها الأفراد على اختلاف منابتهم وشخصياتهم أى أنه يهتم بالفرد من حيث هو إنسان وإنسان فقط. أضف إلى ذلك أن إيجاز المثل السائر واختلاطه وعدم استرساله يجعله أقصر من أن يكون وثيقة اجتماعية.

ولكن هذه الفردية النوعية، إذا صح هذا التعبير، تجعل المثل السائر من حيث الوظيفة، ذا قيمة نفسية. ذلك لأنه من اليسير على كل من له بصر بالنفس أن يفسر ظاهرة التناقض فى كثير من الأمثال السائرة. فأنت تجد المثل الذى يدفع على الإقدام على عمل معين وتجد المثل الذى يحذر من هذا الإقدام.. والمثل الذى يعظم من قدر المال والذى يستصغر شأنه.. والذى يدعو إلى التعدد فى الزواج، والذى يكاد يحرم هذا التعدد ومرد هذا التناقض إلى الاستشهاد الذى جعل هذه الأمثال يحتج بها فى كل

مناسبة حتى كادت تصبح وسيلة من وسائل الإقناع، ولعلها كذلك بين الدهماء بخاصة.

وما تراه فى الأمثال السائدة من نظرات وتجاريب لا يدل على فلسفة بعينها فى الحياة، بقدر ما يدل على تبرير الأقوال والأفعال، ولتجدن رجلاً يبرر صنيعه بمثل سائر يجرى على لسانه عفو اللحظة ثم يقوم بصنيع آخر يباين الأول فلا تخونه ذاكرته بمثل يبرر هذا الصنيع، والذى لا شك فيه أن أحد هذين الصنيعين المتقابلين يتفق مع الأخلاق والآخر يجافيها، ولكن الأمثال السائرة لا ينبغى أن تقاس بمعايير الأخلاق وإنما ينبغى أن يكون المعول فيها على مطابقتها للجو النفسى لحظة استعمالها.

وعلى الرغم من هذا كله فإن الأمثال السائرة لها وظيفة سلبية جليلة هى النقد، فإن المرء فى تفاعله مع الحياة والمجتمع يلقى عناءً كبيراً من التقاليد والنظم وأعباء العيش وأقل وسيلة من وسائل التعويض النفسى عما يلقاه من النقص والفساد هى النقد الذى نجد شواهد كثيرة منه فيما بين أيدينا من الأمثال السائرة، ولكن هذا النقد أقله التصريح المباشر وأكثره العكسى الذى لا يفهم من ظاهر اللفظ ثم الرمز.

وأول ما يطالعنا به هذا الرمز هو ذلك القصص التمثيلى الذى يشبه دنيا الناس بدنيا الحيوان، أو بعبارة أدق، الذى يرمز إلى ما لا يستطاع الإفصاح عنه من أفعال الناس وأقوالهم بحركات البهائم والطير وأصواتها، وفى هذا النوع نقد مستتر لبعض الطبقات والطوائف وسخرية مقنعة لكثير من النظم السياسية والإدارية وقد يمضى الزمن على تلك الأوضاع فتصبح نسياً منسياً ويظل المثل الذى عاش بنقدها سائراً على الألسنة لما فى لفظه من جرس وما فى معناه من عظة.

ولما لم تكن هناك معالم واضحة يستدل بها على موارد الأمثال السائرة ومنشئها فإن العقل البشرى قد تفنن فى تلفيق القصص عن موارد بعضها كما برع فى رد

بعضها الآخر إلى شخصيات قومية أو شعبية تلتمس عندها الحكمة وفصل الخطاب إما خضوعًا لقانون العلية الذى يجد لكل شىء أصلاً وإما تقوية للمثل السائر فى نسبته إلى شخصية معروفة عند الاحتجاج به. وتؤلف هذه القصص وتلك الشخصيات جانبًا لا بأس به من الأدب الشعبى. ومن المؤسف أن جمهرة الأميين الذين عنوا بالمثل السائر لذاته وحفظوا طائفة كبيرة من شواهده آخذة فى الانقراض، كما أن الكتب الجامعة لشوارده جد قليلة لغلبة اللهجة الفصيحة فى التدوين وقد رتبت على حروف المعجم أو على أغراض الاستشهاد، وقلما نجد من يعنى بدراستها فى أجوائها النفسية أو من يحتفل بنقدها من الناحية الفنية، ولا عبرة بصنيع البلاغيين الذين انتبهوا إلى المثل السائر فى الفصحى ولكنهم اكتفوا بجعله قسمًا من أقسام المجاز فى علم البيان.

مجلة الأدب – العددان الخامس والسادس – أغسطس – سبتمبر ١٩٥٨

المأثورات الشعْبيّة

طابعها القومى والإنسانى

لا بد لى وأنا أقدم العدد الأول من مجلة "الفنون الشعبية" لقراء العربية ولغيرهم ممن يحفلون بالمأثورات الشعبية، أن أسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهى: إدراك العرب الكامل لتراثهم الحضارى. ولم يعد هذا التراث مقصوراً على ما بقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهياكل والجسور والبنى، ولكنه يضم إلى هذا كله، ما يصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبى، يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة، وهو فن يحمل من عناصر الثقافة والأصالة ما يجعله أميناً على القيم الإنسانية، والمثل الأخلاقية، والخصائص القومية. وهذا الجانب من التراث العربى فيه من المرونة ما جعله - ولا يزال يجعله - قابلاً للتطور والنمو، مع تطور الحضارة العربية ونموها، وهو فى الوقت نفسه يرد على أولئك الذين انتقصوا من قدرة العقل العربى، والإرادة العربية، تبريراً لاستعلاء عنصرى، ولذلك كان العمل على إحياء التراث الشعبى العربى تبعة قومية وإنسانية وعلمية فى وقت واحد.

وليست العناية بالمأثورات الشعبية العربية جديدة على الفكر العربى، فلقد كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه المأثورات، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية. والذين رأوا فيها الوثائق التى تفصل الغامض من رواية التاريخ، لكن العصر الحديث الذى شهد القومية العربية

بمضمونها الاجتماعى، قد احتفل بتراث الشعب باعتباره دعامة قوية من دعائم ثقافته وحضارته، فعمل على جمع عناصر هذا التراث فى مختلف البيئات.. فى البادية وفى الريف وفى المدينة. واستعان فى ذلك بالأجهزة الحديثة التى تسجل الصورة والصوت والنغم، وعكف المتخصصون على تصنيف ما يجمع من عناصر هذا التراث الشعبى، والحكم عليه، وموازنة بعضه ببعض، والمقارنة بينه وبين تراث الثقافات والحضارات الإنسانية الأخرى. والجميع يفعلون ذلك استكمالاً لعناصر هذا التراث وإبرازاً لما فيه من معارف وخبرات وفنون، وكشفًا عن الطابع القومى الأصيل، وعن القسمات الإنسانية المشتركة فيه.

وستحاول مجلة "الفنون الشعبية"، ما وسعها الجهد، أن تساير هذه الحركة الناشطة، فتعين على جمع التراث الشعبى، وتصنيفه وعرضه ودراسته، وتسجيل ما يحمل من نبض الوجدان القومى، وما يترجم من قيم إنسانية عليا. وإنه ليسرها أن تسجل جهود العرب المتخصصين فى الوطن العربى الكبير، وتتبادل وإياهم المعارف والنتائج. وإنه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة فى المأثورات والفنون الشعبية فى العالم، ومن أجل ذلك حرصت على أن تقدم ترجمة تلخص محتوياتها فى كل عدد باللغة الإنجليزية.

المسئولية القومية والعلمية

وليس من غرضى أن أشغل القارئ فى هذا المقال الأول بالمصطلحات والتعاريف الخاصة بالمأثورات الشعبية، ومجالها، وعناصرها، وأنواعها، وحسبى أن أنبه فقط إلى وجوب الانتباه إلى الناحية الوظيفية فى هذه المأثورات الشعبية، وهى إذا اتضحت ـ ولا يحتاج الكشف عنها إلى كبير عناء ـ فإنها ستبرز، أولاً وقبل كل شىء، الطابع القومى الأصيل فيها، ويصحح ذلك من غير شك، ما وقع فيه بعض الرواد الذين وجهوا كل عنايتهم إلى الشكل والزى، دون المضمون والوظيفة، ونحن مهما أجلنا النظر فيما

يصدر عن المواطن العربى فى أى بيئة من بيئاته، فإننا سنواجه دائمًا هذا الطابع القومى الأصيل، فى سلوكه وفى عاداته وتقاليده، وفيما يتفنن به من قول وحركة وتشكيل مادة. وبين يدى - وأنا أسجل هذا المقال - مجموعات من السير والأغانى والأمثال والأحاجى، سجلها باحثون من العرب، فى نجد والعراق والكويت وسائر ربوع الشام، والجمهورية العربية المتحدة والسودان والشمال الأفريقى. وكل من يلم بهذه المجموعات تبدهه الحقيقة السافرة التى تتجاوز النهج الواحد فى السلوك والتعبير، إلى الصياغة المشتركة والمضمون الواحد.. والوظائف الثانوية لهذه المأثورات مهما تعددت، تحتفظ دائمًا بطابعها القومى الأصيل.

ومن حسنات نهضتنا العربية اليوم، أننا لم نعد ننتظر الرحالة الغربيين وعلماء الآثار الأوربيين، والسائحين الأجانب، لكى يجمعوا تراثنا الشعبى، ولكى يقدموا إليه بالدراسات المستفيضة، ولكننا أصبحنا نقوم بأنفسنا على الجمع والدراسة عن بصر بالمنهج، وأمانة فى التسجيل والحكم، ولم نغفل ما نتج عن تداعى الحواجز المادية والمعنوية بين ربوع الوطن العربى الكبير، ولم ننس تأثير وسائل الإعلام فى هذه المأثورات الشعبية، ولذلك يتضاعف حماسنا فى التسجيل والدراسة والموازنة جميعًا. ونحس بالمسئولية القومية والعلمية والإنسانية، ويستوجب ذلك بالضرورة، وسرعة الالتقاء بين المعنيين بالمأثورات الشعبية العربية. ومن هنا كانت مجلة الفنون الشعبية، ضرورة تحتمها هذه المسئولية، ووسيلة من وسائل الالتقاء المنشود. ولن تضن من أجل ذلك بعرض الدعوة المخلصة والمادة الأصيلة والاقتراح المفيد.

ولعل أنصع دليل يمكن أن نقدمه على عظم هذه المسئولية القومية والعلمية، هو ذلك الاعتراف الذى سجله المستشرق الإنجليزى "جب" فى كتاب "تراث الإسلام"، فقد ذكر صراحة أن أوربا تأثرت أواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة بالمأثورات الشعبية العربية، وهى التى أعطتها السمات القومية فى الأدب، وغيرت من قوالب الشعر المنظوم، ومنحتها القافية، والكثير من المضامين. وعلى الرغم مما قيل عن عجز

القريحة العربية فى مجال القصة، فإن هذا المستشرق يصرح بأن القصص الإيطالى من عصر النهضة إنما ظهر حكاية للقصص الشعبى العربى، وأن "شوسر" أبا الأدب الإنجليزى قد تأثر بطريق مباشر وغير مباشر، النهج العربى فى السرد والوصف والتصوير، ولقد عدد هذا المستشرق الآثار الأدبية الكثيرة، التى قلد بها الأوربيون الأشكال والمضامين الشعبية العربية، وهى مجالات حرية بأن نعود إلى دراستها من جديد، لا لنؤكد مزية من مزايا العرب، وإنما لنجلو الحقيقة، ولنتبين مرحلة من مراحل التطور فى مأثوراتنا الشعبية الحية، ولنتعرف على القسمات الأصيلة فى تراثنا الشعبى الذى صاغه مزاجنا وفكرنا ووجداننا على مدى العصور.

والتاريخ الشعبى العربى، أو بعبارة أخرى، تصور الشعب العربى لتاريخه القومى، تستوعبه حلقات من السير والملاحم كانت إلى عهد قريب مهملة أو كالمهملة فى نظر المثقفين، وتحقيقها ودراستها سيكشف بلا ريب عن حركة التاريخ الأصيلة التى صاغت حضارة العرب المادية والمعنوية، ذلك لأن الشعب قد عبر فى تلك السير والملاحم عن آلامه وآماله ومواقفه، كما سجل حكمه على الأحداث، وترجم عن قيمه ومثله العليا، وهى الأهداف التى كانت تحفزه إلى المحافظة على مقدساته ومقوماته من ناحية، وتدفعه إلى طلب الحرية والعدل من ناحية أخرى، وما من سيرة أو ملحمة إلا وتحكى الصراع بين العرب وأعدائهم انتصاراً للحق والفضيلة، ودفاعاً عن الذات العامة والوطن الكبير.

والعقلية الشعبية لا يعوقها الزمان أو المكان عن إبراز النماذج والمثل والأهداف.. إنها لا تهتم بالتواريخ ولا تشغل نفسها بمنطق السياق أو طاقة الزمان، وحسبها أن يتحقق الهدف المطلوب ولو فى لمحة عين! وهذه العقلية، لا يصدها أيضاً حاجز جغرافى أياً كان.. إن الحدث لا بد أن يقع.. فى أعماق البحار.. فى أغوار الأرض.. فى أعلى السماء.. والنتيجة دائماً واحدة، وهى انتصار الفضيلة والعدل.. انتصار القومية العربية على أعدائها. ومهما جهد الدارسون أنفسهم فى الموازنة بين الحقيقة التاريخية من

جانب، وبين الحقيقة الفنية الشعبية من جانب آخر، فإنهم لا يستطيعون أن يغفلوا وظيفة السير والملاحم.. لقد كانت وظيفة قومية فحسب، ولا يستطيعون أيضًا أن يتجاهلوا ما تحمله هذه الآثار الأدبية الكبيرة من طابع قومى أصيل فى الشكل والمضمون معًا.

ويخطئ من يتصور أن الفنون الشعبية تستهدف التسلية والترويح عن النفوس المكدودة بعد عمل النهار الطويل، تلتمس لها المواسم، وتنتخب لها أماكن التجمع.. أن التسلية والترويح وظيفة ثانوية، أما الوظيفة المحورية فقومية على الدوام، تطلب المحافظة على ذات الفرد العزيز فى أمته، وتطلب المحافظة على الجماعة كلها فى آن واحد.

وهذه النوادر الكثيرة المفرقة تدفع إلى الابتسام، وقد تدفع إلى الضحك لما فيها من انحراف عن المألوف، أو من تلاعب باللفظ، أو من خطأ فى السياق المنطقى، ولكننا إذا أمعنا النظر فيها وجدناها وسيلة حيوية من وسائل الدفاع عن الذات، باعتبارها نموذجًا ومثالاً، وتؤكد بالتناقض الظاهر أو الخفى القيم الإنسانية العليا، التى تعمل الجماعة كلها على تحقيقها، وفيها من النفاذ والعمق فى أكثر الأحيان ما ينبئ عن خبرة وذكاء، وما يدل على أن المنطق الشكلى لا يحسم المواقف فى جميع الأحيان.. لا بد من فطرة أصيلة خيرة تسانده.. لا بد من خبرة كامنة تعينه، وفى الوقت نفسه لا يتزلزل الفرد أمام المواقف الصعبة.. لا تقضى عليه مأساة حياته مهما كانت، ما دامت عنده القدرة على أن يحولها بمثل هذه النوادر، إلى ملهاة تضحكه وإن أضحكت الآخرين معه أو عليه.

وليس المهم هنا أيضًا أن نلتفت إلى الواقع التاريخى فى مثل شخصية "جحا" المشهور بنوادره فى العالم العربى بأسره، ولكن المهم أنه شخصية انتخبها الوجدان العربى، فظلت حية نامية على مدى التاريخ العربى، فيه من العراقة، ومن التطور، ومن الأصالة ما يحتفظ بالقسمات العربية، وله وظيفة حيوية تتجاوز مجرد التسلية والترفيه،

إلى ما يشبه فلسفة حياة متكاملة، لو درست نوادره دراسة كلية متعمقة وسواء أكان شخصًا عاش فى هذا العصر أو ذاك، وسواء لقى أبا مسلم أو تيمورلنك وسواء أكان اسمه "جحا" أو "دجين" أو غيرهما، فإن ذلك لا يغير من قيمة هذه الشخصية التى جمعت عناصر من الفكاهة والسخرية والحكمة فى آن واحد.

وما يقال عن السير والملاحم والنوادر، يمكن أن يقال عن المواويل والأغانى الشعبية والأمثال السائرة، والأحاجى والفوازير، بل يمكن أن يقال عن تلك الفنون الشعبية التى أهملناها دهرًا طويلاً، والتى تستوعب التمثيل والإيقاع الفرديين والجماعيين. إن هذه المأثورات الشعبية، وما يقترن بها من فنون تشكيلية، ومن عادات وتقاليد تختلف أزياؤها، وتتباين أشكالها، ولكنها تحتفظ دائمًا أبدًا بطابعها القومى، سواء صدرت عن الشعب العربى فى أقصى المغرب أو أقصى المشرق، وهى فى الوقت نفسه حلقة عظيمة من حلقات تراثنا العربى، ولم نعد فى حاجة إلى تأكيد هذه الحقيقة، بعدما اتضح للدارسين الغربيين أنفسهم، أن للمأثورات الشعبية العربية جوهرًا يجعلها عالمية وإنسانية أيضًا.

أساس النهضة الفنية

وما دام الشعب العربى قد فطن إلى وحدة تراثه القومى، ولم يغفل مكان المأثورات الشعبية منه، فإنه يكون قد وضع الأساس الصحيح لنهضته الفنية، ذلك لأن الفن القومى لأى أمة من الأمم، إنما يرتكز على مأثوراتها الشعبية.. عنها تطور.. ومنها تستعير القرائح المبدعة الأشكال والمضامين، ولكم تعثرت جهودنا فى مجالات التعبير بالتشخيص والتمثيل وتشكيل المادة. وليس من شك فى أن عنايتنا اليوم بالفنون الشعبية قد حفزت، ولا تزال تحفز، الفنانين إلى استلهام المأثورات الشعبية العربية الأصيلة.. فى الموسيقى والغناء والتمثيل وتصوير اللوحات الحية والرسم والنحت، وبذلك

نخرج تمامًا من أسر التيارات الأجنبية الوافدة التى رانت على العقول والقرائح دهرًا طويلاً، نخرج من النقل والاقتباس والتعريب واستلهام ما ليس عربيًا أصيلاً، إلى الارتكاز فى الإبداع على أنفسنا، وما فى سلوكنا، وما يكمن فى نفوسنا وعقولنا، وما احتفظت به ثقافتنا الشعبية من خبرة ومهارة، وما يصدر عنا بطريقة تلقائية من تفنن بالقول والحركة والتشكيل.

وزوال الشعور بالنقص أمام الفنون الغربية، سيضاعف من قدرتنا على الإبداع الأصيل، وسيجعلنا ننفذ إلى جوهر النفس الإنسانية مع الاحتفاظ بمقوماتنا وخصائصنا العربية. ونحن نلاحظ بوادر هذا الاتجاه العظيم الذى نحطم به الحصار الثقافى الذى فرض علينا، ولن يمضى طويل وقت حتى يشهد جيلنا، بفضل العناية بالمأثورات الشعبية وتطويرها والإفادة منها، أدباء عالميين فى الدراما والرواية والقصة القصيرة والشعر، وفنانين عالميين فى الموسيقى والتمثيل والرقص التوقيعى والتصوير والنحت.

وإذا كان هذا النفاذ قد حدث فى مراحل سابقة، وأثر فى عصر النهضة الأوربية، فليس من شك فى تحققه الآن، بعد أن أصبحنا قادرين على النظر العلمى إلى الحياة، وبعد أن استكملنا، أو كدنا، الرؤيا الفنية التى تتعمق الإنسان والطبيعة والكون.. على هذه الأسس التى تعنى بمادة المأثورات الشعبية، والتى تحتفل بتطويرها على أساس فنى، والتى لا تبخل بتقديم نماذج رائعة منها إلى المبدعين من الأدباء والفنانين، تقوم مجلة "الفنون الشعبية" بحمل الأمانة والنهوض بالتبعة، وحسبها أنها تؤصل أهداف القومية العربية فى مجال من مجالاتها الحيوية، وهو "الفنون الشعبية" التى تعبر دائمًا عن النماذج والقيم والمثل العربية والإنسانية العليا، والتى تصور حركة التاريخ العربى فى التمكين للحرية والبناء والسلام لأمة العرب وللعالم بأسره.

مجلة الفنون الشعبية – العدد الأول – السنة الأولى/ أول يناير ١٩٦٥

ابن البلد

شخصيته وأخلاقياته فى الحكايات الشعبية

لا يستطيع باحث فى تطور مدينة القاهرة أن يغفل الإنسان القاهرى الذى يعد بحق المضمون الإنسانى لتطور هذه المدينة العريقة. وعلى الرغم من الصفة العالمية التى استمتعت بها على الدوام مدينة القاهرة، فإن الطابع القومى والمحلى ظل قويًا واضحًا فى جميع المراحل التاريخية التى سيطرت على الشرقين الأوسط والأدنى. وابن البلد يشخص السمات القومية والمحلية أروع تشخيص بما اختص به نفسه من أخلاقيات وصفات تميزه من غيره ممن يحيطون به.

ابن البلد ينظر إلى نفسه

وقبل أن نعرض لشخصية ابن البلد وأخلاقياته فى الحكايات الشعبية نرى لزامًا علينا أن نسجل تصوره لنفسه من خلال النوادر التى تؤلف جانبًا هامًا من تراثه الأدبى الخاص. والواقع أن هناك خريطة جغرافية ـ إذا صح هذا التعبير ـ تبين الأنماط الإنسانية التى عاشت فى القاهرة وحولها.. إن ابن البلد يبدو فى النوادر شخصية متميزة عن أبناء الريف وعن الأعراب الضاربين فى الصحراء وعن الروم وعن اليهود وعن غيرهم فى مربع تحدده الجهات الأصلية الأربع التى تحيط بابن البلد المستقر فى مدينة القاهرة.. وتبدو أخلاقياته فى هذه النوادر بارزة بما تضفيه النادرة من المفارقة أو التناقض بها شخصيتان أحدهما هو ابن البلد والثانى شخصية تناظره ولا بد من

أن يتغلب عليها بالذكاء وحدة الذهن وسرعة الخاطر كما أحب أن يحكم على نفسه. وهو مقبل على الحياة يؤثر المنادمة ويعتصم بالمرح ويتشبث بالتفاؤل ولا يحرص على اكتناز المال لأنه "ينفق ما فى الجيب ليأتيه ما فى الغيب"، يضاف إلى هذا كله أنه وسيم جذاب تحبه النساء بل تتحبب إليه لجماله وظرفه وخفة روحه وكرمه.

الجزء والكل فى واحد

والأدب الشعبى بصفة عامة قلما يذكر المدينة العريقة باسم القاهرة وإنما يعرفها باسم "مصر" وكثيراً ما يلتقى الجزء بالكل فى الخيال الشعبى حتى أن الباحث لا يجد فى معظم الأحيان قرينة تؤثر المدينة بالحديث أو الوصف أو تركز الانتباه على الديار المصرية كلها. وهذا مألوف فى التعبير الشعبى الذى يختار النموذج والمثال ولا يجد فارقًا بين الواحد المتعين وبين العام الذى يجسمه النموذج أو المثال. بيد أننا نلاحظ أن السير الشعبية كانت تطابق بين مصر وبين القاهرة فى أكثر الأحوال. ومن ثم كان من الضرورى أن يتابع الباحث شخصية ابن البلد وأخلاقياته فى تلك السير مع الاعتراف بأن هذا النمط الإنسانى قد ظهر فى الحياة قبل أن ينشئ المعز لدين الله الفاطمى القاهرة بحدودها الخاصة.. كان ابن البلد مسايراً لما عرفه العصر الحديث من "ابن عرب"، فقد كنا إلى وقت قريب نجد العقلية الشعبية تفرق بين الفرنج وأولاد العرب كذلك برز ابن البلد.. أى المواطن إلى جانب الدخلاء والأجانب على اختلاف منابتهم وأصولهم.

ابن البلد بين نمطين

وأول ما يسجل عن ابن البلد أنه مصقول ومتحضر وله مراسيم خاصة يلتزمها فى سلوكه وعلاقاته. ولا بد من التمييز بين نمطين من أبناء البلد: الأول ويعد امتداداً

للظرفاء الذين عرفتهم العواصم العربية قبل القاهرة وعرفتهم الديار المصرية أيضاً قبل الفاطميين وهؤلاء الظرفاء يبالغون فى سمتهم وهندامهم ويصدرون عن قواعد صارمة فى السلوك أو بعبارة أخرى يصدرون عن "إتيكيت" لا يخرجون عليه بحال من الأحوال.. إنهم معروفون بالرقة ودماثة الأخلاق ولهم إجاباتهم وتعليقاتهم على مختلف المواقف وهى أقرب إلى الصيغ المحفوظة منها إلى أى شىء آخر على الرغم من كثرة المواقف وتعقدها وهم، إلى هذا كله، من الندماء الذين يجيدون أدب الحديث ويحفظون فى الوقت نفسه الكثير من الأسمار والنوادر وجوامع الكلم، وفيهم من عرف بالقدرة على النظم أو الصياغة البليغة، وتلتقى هذه الشخصية بالصورة التى رسمها ابن البلد لنفسه فى النوادر وهى صورة تجعله قادراً على المناظرة ورد القافية والتورية والرمز.

أما النمط الثانى فهو الشخصية المجسمة للوجدان الوطنى أو القومى فى مقابل الحاكم الدخيل أو هو الصورة المجسمة للشعب فى نظر نفسه أمام الدخلاء الذين زاحموه فى الرزق وضيقوا الخناق عليه فى مسالك الحياة. ولقد بدأت هذه الصورة مع العياق والشطار والزعر. وهم أصل "الفتوة" الذى ظل مرتبطاً بأحياء القاهرة إلى هذا القرن الذى نعيش فيه. ومهما يكن من أمر المتابعة التاريخية للشطارة والعياقة وما إليهما فإن المتخصص فى الحكايات الشعبية يتوقف عند ثلاثة شواهد أساسية وهى كتاب ألف ليلة وليلة والظاهر بيبرس وعلى الزيبق المصرى.

ابن البلد فى الليالى..

إن الخيط الأول الذى يمسك به المتتبع لحياة ابن البلد هو كتاب ألف ليلة وليلة. ولقد انتهى الباحثون إلى تقسيم الليالى أربع طبقات تتميز كل واحدة منها عن الأخرى بخصائص ومقومات. ورأوا أن الطبقتين الأخيرتين قاهريتان ومع ذلك فنحن نضرب

صفحًا عن الطبقة التى شغلت بالطلاسم والأرصاد والأماكن المسحورة وما إليها مما صوره الخيال الشعبى من آثار المصريين القدماء ونتوقف لحظة عند الطبقة التى سجلت ملاعيب الشطار وجماعاتهم. وهى وإن جعلت هذه الطائفة من أبناء البلد تحترف الشطارة والعياقة فإنها إنما كانت تعبر عن موقف الشعب المصرى من التجار والحكام.

وأبناء البلد هؤلاء يمتازون بفضائل لا بد أن تجتمع فيهم، فهم أولاً وقبل كل شيء يؤلفون طوائف لكل منها وجدانه الخاص بها ويصدرون فى علاقات بعضهم ببعض عن حب وإيثار وبذلك يختلفون كل الاختلاف عن العصبية التى كانت المحور الذى يصوغ علاقات الوحدات الاجتماعية.. كانوا أشبه بأصحاب مهنة معينة أو تجارة خاصة.. كانوا أقرب إلى جماعات الفرسان فى المراحل المتأخرة من تاريخ الديار المصرية.. كانوا يواجهون ويناظرون أولئك الفرسان من المماليك والأتراك.. الواحد منهم ابن بلد فى مقابل "الجندى" كما اصطلح الأدب الشعبى.. إنهم وحدة متحابة تعد نفسها فئة واحدة.. ومهما تنافسوا فيما بينهم فإن الحب هو الذى يظللهم جميعًا.

وثمة فضيلة أخرى امتاز بها أبناء البلد من الشطار وهى الحذق والبراعة وخفة الحركة والقدرة على التغلب على الغرماء والمناظرين بالحيلة البارعة وقد يحتاجون إلى الجسارة أو الإقدام وهم فى "الملاعيب" التى يقومون بها لا يستهدفون شرًا بفرد أو جماعة.. إنهم يأخذون ولكنهم يردون ما أخذوا وحسب الهيئة الاجتماعية أن تقر لهم بالحذق وأن تبوئهم المكانة التى أهلتهم لها براعتهم ولقد عنى القاص فى كتاب الليالى بفضيلة الفضائل عند أبناء البلد وهى الشهامة التى تمثل أهم القواعد السلوكية عندهم، فهم يرعون الجار ويعينون الضعيف ويدافعون عن الحمى ويغيثون الملهوف ويصدرون فيما بينهم عن تكافل اجتماعى أصيل فى رعايتهم لمن يموت منهم وتعهدهم المستمر لأولادهم.

ابن البلد فى الظاهر بيبرس

وتختلف سيرة الظاهر بيبرس عن الليالى من بعض الوجوه فيما يتصل بموضوع ابن البلد ذلك لأن الليالى أبرزت طائفة الشطار على أنهم يحترفون الشطارة فحسب أما السيرة الظاهرية فقد صورتهم من أبناء المهن، أو من أبناء مهن بعينها. وإذا كانت سيرة بيبرس تتألف هى الأخرى من طبقات يختلف بعضها عن بعض فإن "ديوان الأسطى عثمان" يمثل الطبقة المصرية الخالصة فى تلك السيرة.

وأول شيء يلاحظه الباحث هو أن الأسطى عثمان من سواس الخيل وأنه من أبناء البلد الأصليين وهو يتصف بجمال الصورة وبحسن الهندام وبالشجاعة إلى جانب الحيلة مع سائر الفضائل التى لا بد من أن يتحلى بها الشطار والعياق والزعر - كما كانوا يسمون - وهو إلى هذا كله ممن كشف عنهم الحجاب حتى أنه عرف الظاهر بيبرس وأكد أنه المنتظر لخلاص الإسلام من الباغين عليه وكان كلما قابله قال له: "اظهر يا ظاهر" وكأنما أراد القصاص أن يفسر لقب الظاهر تفسيراً فنياً لا يخرج عن مزاج الشخصية.

ومما يدل على الطابع شبه الفروسى فى أخلاقيات ابن البلد ذلك الجسر الذى أقامه القصاص لكى يوفق بين الظاهر بيبرس من ناحية وبين الأسطى عثمان من ناحية أخرى.. لقد اعترض كل منهما الآخر حتى إذا دل اختيار القوة على وجوب اللقاء والتعاون بينهما تصافيا وتآخيا على طريقة الفرسان فى ذلك العصر.

وكان الأسطى عثمان زعيم طائفة الشطار والعياق لتبحره فى الشطارة والعياقة وقوة شخصيته إلى جانب تجسيمه لأخلاقيات ابن البلد فى خفة الروح والاتجاه إلى المرح وتحويل المواقف العسيرة من الناحية النفسية إلى وسائل للفكاهة وانبساط النفس وتأكيد التفاؤل. والأسطى عثمان بهذه المثابة يجمع فضائل ابن البلد ويتسم بمزيتين أخريين: الأولى أنه من أبطال التحرير ولم يستخدم شطارته لمجرد إظهار الحذق

والبراعة، والثانية أنه من أصحاب المهن فى الأصل وإن كانت مهنة ترتبط بالفروسية ارتباطًا وثيقًا وهى سياسة الخيل.

على الزيبق المصرى

ويظهر ابن البلد امتدادًا لمهنة الشطارة كما صورتها الليالى فى سيرة على الزيبق المصرى. والواقع أن هذه السيرة تعد امتدادًا وتفصيلاً حلقة من حلقات ألف ليلة وليلة. كما يوجد هناك بعض التشابه بين الأسطى عثمان من ناحية وبين على الزيبق من ناحية أخرى ولكن الأول عرف بالولاية إلى جانب الشطارة أما الثانى فقد كان علمًا على الشطارة وحدها.

وعلى الزيبق عرف بالقوة مذ كان صبيًا واتسم بالذكاء والحيلة طوال حياته وتفوق على الشطار من أقرانه ونظرائه ولم يكن يسكت على الضيم يقع عليه أو على واحد من شيعته وأنصاره. بوأته الشطارة بأخلاقياتها الخاصة مكانة مرموقة من الهيئة الاجتماعية ومن الحكام.. من عزيز مصر ومن هارون الرشيد.

واقترنت الشطارة فى أخلاقيات ابن البلد بالاتجاه إلى المشاركة فى الحكم. وكان للشطارة درجات يرقى بعضها على بعض. ويقوم التفوق على الصراع وهو صراع يرتكز على التفوق فى الملاعيب ولذلك عرف الشطار المتفوقون بلقب "المقدمين" وهو لقب يطلق على رجال الأمن فى الهيئة الاجتماعية ومهما كانت حلقات السيرة تستهدف التسلية والترفيه فإنها كانت تؤكد أخلاقيات ابن البلد وفضائله ومواقفه من التجار وبعض الحكام المتسلطين ومن الدخلاء.

ولقد أسبغ القصاص الصورة نفسها على الشطار الآخرين، حتى الذين لم يكونوا من أنصار على الزيبق. ويعود السبب فى ذلك إلى أن الحكاية الشعبية تؤثر النمط على رسم الشخصية بما ينبغى لها من خصوصية. وعلى الرغم من أن على الزيبق أكد

الشطارة والعياقة فإنه جسم اتجاه الشعب إلى تأكيد فضائله وأخلاقياته. كما أنه أكد الإحساس القوى بالمواطنة وعبر عن كراهة الضيم والمبادرة إلى رد الظلم مع النزعة القوية إلى التفوق.

الشطارة والعياقة والفتوة

ولا يريد الباحث أن يدخل فى دراسة تفصيلية لتطور هذه المصطلحات الثلاثة وهى الشطارة والعياقة والفتوة. وإذا كانت بعض الكلمات قد دلت فى مرحلة من المراحل على معنى غير مقبول فإن التعديل فى النظر إلى الجماعات يستتبعه بالضرورة تعديل فى الأسماء أو الألقاب التى كانت تطلق على تلك الجماعات. ومن هنا أصبحت الشطارة فى الاستعمال الشعبى تدل على البراعة ولا تدل على الانحراف عن الجادة أو الخروج على القانون أو التعرض للغير وكذلك العياقة فقد كانت فى المصطلح الشعبى تدل على عائق الطريق أكثر مما تدل على خبرة مخصوصة ثم أصبحت تدل على المبالغة فى حسن الهندام وجاء هذا التعديل من اقتران العياقة بالعناية بالزى أو المظهر. أما الفتوة فقد دلت منذ البداية على أخلاقيات فرسان ومجاهدين ثم أصبحت تدل عند الشعب على أولئك الذين يتفوقون فى القوة ويفرضون سلطانهم على هذا الحى أو ذاك من أحياء المدينة. واختلفت دلالة الاصطلاح من الناحية النفسية باختلاف النظر إلى طائفة الفتوات وهم الذين جمعوا أخلاقيات الشطار والعياق كما عرفها الشعب وكما صورها خياله فى قصصه وحكاياته ونوادره ومن ثم لخصت طائفة الفتوات - إلى عهد قريب - أخلاقيات ابن البلد، إذا ضربنا صفحًا عن نظرة القانون الوضعى إليهم.. كان الفتوة مقدامًا جسورًا شهمًا كريمًا خفيف الظل بارعًا فى الحيلة قادرًا على المناظرة فى الحديث قدرته على التفوق فى المصارعة والمصاولة.. وكان إلى هذا كله أنيقًا ظريفًا مصقولاً لماحًا متوددًا فى حالات صفوه محبوبًا من الجنس الآخر قادرًا على الغزل بارعًا فى المنادمة.

وهذه الصورة هي بعينها التي نجد خطوطها البارزة في نظرة ابن البلد لنفسه كما نجدها في أوصاف الرحالة عنه، وفي تصوير بعض المؤرخين الذين عنوا بتفصيل الحياة الاجتماعية وهي صورة تتجاوز الشكل إلى الأخلاق وتحدد بصفة عامة فلسفة الحياة كما طمح إليها ابن البلد الحضري وهي الفلسفة التي تنكبت عن التشاؤم وأقبلت على الحياة واعتصمت بالتفاؤل ووجدت متنفسها في الفكاهة والمرح والتندر على كل شيء والاستعلاء على المواقف العصيبة بالضحكات الساخرة.

مجلة الفنون الشعبية/ العدد التاسع/ السنة الثالثة/ يونيو ١٩٦٩

الدراما الشعبية(*)

لا أزال أكرر ما سبق أن أوردته عن ماهية "الدراما"، وهو أن الدراما، وإن اتصلت بالحدث أو الفعل فى دلالاتها القديمة، فإنها ليست تصويراً للفعل فحسب، وإنما هى الفعل نفسه.

وكثيراً ما نقول عن حياتنا اليومية إن أحداثها "درامية"، ونقصد بذلك أن هذه الأحداث ذات طابع مسرحى.

وعندما نطالب بالنظرة الكاملة للفن الدرامى أو المسرحى - وهى النظرة التى تستوعب الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة فى إطار درامى، فإننا نصحح بذلك أخطاء شائعة تتعرض لها حياتنا المسرحية، وتباعد فى الوقت نفسه بين الجماهير وبين فنها الأصيل العريق المتجدد.

ولقد رأيت أن أعيد إلى الذاكرة علاقة الدراما بالشعب، وهى علاقة تقوم على الإبداع من ناحية، وعلى التذوق الفنى من ناحية أخرى، وتنبثق من أعماق التاريخ الإنسانى، بل من أعماق النفس الإنسانية، لأن الدراما الشعبية إنما انبثقت من عقيدة أو شعيرة وإرادة. ولا بد أن نصحح هنا المقصود من شعبية الدراما، فنحن لا نعالج الآثار الدرامية، التى أبدتها أصحابها لتعرض على جماهير الشعب، أياً كان مدى إقبال أولئك الجماهير عليها، وإنما نعرض لتلك المجموعة من الأشكال والمضامين

(*) هذا المقال هو واحد من المقالات التى كتبها الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس قبل وفاته، وكان مخصصاً للنشر فى مجلة الفنون الشعبية.

الدرامية التى صدرت عن الشعب نفسه، تحقيقًا لمنفعة أو قيمة، أو استهدافًا لغاية اجتماعية أو نفسية.

والدراما الشعبية إنما تعود أصولها إلى تاريخ الإنسان القديم، ولا تزال مظاهرها موجودة عند كثير من الجماعات الإفريقية، كما نشاهدها فى العروض، التى تتحقق بها شعائر دينية، بل إن بعض الشعوب التى قطعت شوطًا طويلاً فى الحضارة لا تزال تحتفظ بالقوام الذى يصدر عن الطقوس، من ذلك ما يعرف بالدراما اليابانية والهندية التى تعتمد على الكلمة والحركة والإيقاع. ويذهب بعض العلماء الذين أرخوا لفن الدراما أن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة، لأنهما وجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات، وكثيرًا ما كانت تصاحبها الصيحات التى لا تحمل معنى بقدر ما تحمل من دلالة شعورية، ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية لا تزال تقترن دائمًا بالتمثيل، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعًا بين الجماعات الإفريقية بفنونها الأصيلة، وهذه الأغانى الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتشخيص الحياة الإنسانية من ناحية، وحياة الحيوان من ناحية أخرى، بل إنها تعمل على تشخيص الجمادات أو الأطياف أو الأرواح.

ولا تزال الدراما الشعبية وثيقة الاتصال بالحياة الطبيعية والاجتماعية. والشعوب لا تزال تحتفل بالربيع. وليس من شك فى أن الرقص التنكرى وما إليه وسيلة الجماهير للبحث عن واقع نفسى واجتماعى أبعد من واقعهم العملى، ثم إن استخدام الممثلين للأقنعة أو أنواع الطلاء، يدهنون بها وجوههم وأجسامهم أو التنكر فى صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية، له مكانه فى الدراما الشعبية العريقة.

ومعظم الذين يؤرخون للدراما يركزون على الحضارتين اليونانية والرومانية، ويغفلون جذور الأصل الدرامى فى الحضارة المصرية القديمة. ولقد كان الكهنة فى ذلك العهد البعيد يدقون صدورهم فى الاحتفال بأوزيريس. وليس من شك فى أنهم كانوا فى هذه اللحظات يمثلون الرحلة الحزينة التى قامت بها إيزيس بحثًا عن قرينها أوزيريس،

ثم يتحولون إلى تمثيل دور آخر مناقض للدور الأول وهو الفرحة الغامرة، عندما يأتى شخص آخر يمثل دور أنوبيس وهو ينجب ولداً يشخص عودة الإله إلى الحياة. وربما شخص هذا الولد الحلقة الأخيرة فى الأسطورة وهى ظهور حورس الذى قدر عليه أن ينتصر للخير، وأن يقهر أعوان الظلام.

ونحن فى عصرنا الحديث عملنا على إبداع روائع من الأدب الدرامى، ولكن أغلبية المؤلفين لم يمنعهم شىء عن استلهام التراث الشعبى. ولا يستطيع المرء أن ينسى جهد توفيق الحكيم فى إبداع مسرحية "إيزيس" أو مسرحية "شهرزاد" ثم إننا نستلهم أدبنا الشعبى العريق، ونجد بيرم التونسى يتخذ من إحدى حلقات السيرة الهلالية موضوعه الذى يعبر عن تواصل المحبة بين عرب المشرق وعرب المغرب فى "عزيزة ويونس". ونسجل فى هذه الفترة التى نعيشها إبداع "بلدى يا بلدى" و"ابن البلد" و"الظاهر بيبرس" و"الهلالية". ومن الضرورى عندما نتحدث عن الدراما الشعبية أن نسجل ملامحها من تراثنا الشعبى العريق. ولم نعد نكاد نقتصر على الترجمة أو الاقتباس أو اتخاذ الزى الشرقى لبعض المسرحيات الغربية. وكأن هناك المسرح المتجول الذى كانت له تقاليده وأساليبه. وتحول فى مرحلة من مراحل نهضتنا إلى العرض المتكامل فى السيرك. وفيه كنا نستمع إلى الغناء والموسيقى والرقص والعروض الفكاهية، إلى جانب مقطعات مركزة من الفن التمثيلى وهو يدخل فى تاريخ الدراما الشعبية.

ونحن حتى إذا واجهنا محاولات التجديد فى المسرح العالمى فإننا نجد أصول هذه المحاولات فى التراث الشعبى.. هناك من دعا وقام بإزالة الحاجز بين الممثلين على المسرح وبين جماهير النظارة، ويتم ذلك بعدم استخدام الستارة، ثم إننا نجد تجارب أخرى عملت على أن يكون العرض المسرحى على مستوى الأرض التى يجلس المشاهدون عليها، وكأنما يعمل المجددون على بعث المصدر العريق الأول للدراما، ويضاف إلى هذا كله أن يشارك بعض المشاهدين فى أداء التمثيل ليؤكد وحدة العرض الدرامى بين الممثل والمشاهد.

والمسرح بصورته التقليدية إنما نقلناه عن أوروبا، ولا بد أن نسجل أن المقومات العريقة هى التى أعانت على الفور من النجاح الذى بلغه التمثيل المسرحى. ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل فى مسارها الطويل فإن الشاعر الذى يؤدى سيرة عنترة كان أقرب إلى من نعرفه اليوم بالممثل الفرد، وهو فى نبراته وطبيعة أدائه يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف، وتشترك الموسيقى فى الأداء. والدراما الشعبية - وإن كانت أقرب إلى اختيار المؤلف لحلقة أو علاقة شعبية - فإنها أفادت من القالب المسرحى كما هو معروف الآن. وقد بدأ المبدعون لهذه الدراما يعنون بالوجدان الجماعى للشعب، وأفادوا من الصراع النفسى، لا بين متناظرين أو متخاصمين، ولكن فى الواقع النفسى الذاتى لهذا البطل أو ذاك من أبطال العمل المسرحى. وبذلك تكون الدراما الشعبية هى الأصالة وهى أيضًا الحافز على الإبداع إلى جانب تجاوز المشاهد لمجرد النظر والاستماع إلى أن يتمثل القوام الدرامى فى وجدانه.. وقد آن الأوان أن نصحح المعنى الدارج للدراما الشعبية، فهى ليست دون الدراما بالمفهوم الفنى الخاص ولكنها تستوعب الأصالة والإبداع والتذوق بين الفرد وبين الجماعة.

وسأظل أذكر الذين يتابعون فننا المسرحى الحديث بأن يتأكدوا من أن الدراما الشعبية إنما صدرت عن وجدان الشعب نفسه لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللذة الفنية الخاصة، إلى طلب الصحة والإقبال على الحياة وحمايتها من الذبول والانحراف.

مجلة الفنون الشعبية/ العدد ٢٥/ أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨

الأدب الشعبى المقارن

يواجه الدارس فى هذه المرحلة الكثير من الظواهر التى تدفع إلى التأمل والتفكير، ذلك لأن التخصص الدقيق على الرغم من مكانته العظيمة فى الكشف عن الجزئيات والوظائف، يحفز إلى إفادة الباحث من النتائج التى يصل إليها دارسون فى تخصصات أخرى يستوعبها فى المجال المتكامل فى علوم الطبيعة والأحياء وما إليها.

والأمر نفسه نجده فى الدراسات الإنسانية، بل إن العلوم النفسية والاجتماعية تفرض هذا التكامل، لأن الإطار الثقافى بالمفهوم العام يتسم بالتغير الموصول والتأثر المباشر بالبيئة المادية والاجتماعية.

والإنسان له إيجابيته فى التأثير... التأثير فى الذات... التأثير فى الأسرة... التأثير فى البيئة... إلخ.

إننا نحتاج إلى التحليل النفسى والاجتماعى والفنى حاجتنا إلى التشريح فى الكشف عن الجوارح والأعضاء.

ويقتضينى الموضوع الذى اخترته إلى أن أكرر ما سبق أن ذكرته، وهو أن الأدب مهما كان له استقلاله فى النشاط الإنسانى إلا أنه جارحة من الجوارح الإنسانية، لأنه ثمرة تجربة تتحقق بالتعبير، فالأدب واحد من الفنون التى دأبنا على معرفتها بالفنون الجميلة، وهو يتوسل بالكلمة، بيد أن الكلمة تقترن بسائر وسائل الفنون الزمنية كالإشارة والحركة والإيقاع.

ولم يتخلف الإنسان عن تسجيل فن القول بالرواية والتدوين، وهو فى هذه الفترة التى نعيشها يفيد من وسائل التسجيل الصوتى بل تسجيل الصورة وما تبرزه من شخوص ومناظر وحركات.

وبذلك أصبح دارس الأدب - يستطيع الملاحظة الواقعية، ويتخلص من أكثر الفروض والاجتهادات والاعتماد الكامل على رواية أو حكم أو اتجاه فيه قدر من الشمولية أو قدر من التطور الذى يعتمد على تأويل غير واقعى.

والمقارنة تستدعى أن يكون الأصل الذى نوازنه بغيره قوميًا، فمعنى ذلك أن الأدب المقارن يجعل اهتمامه مركزًا على القوميات، الأدب العربى المقارن إنما يعنى بالموازنة بين هذا الأدب وبين ما تستوعبه قومية أخرى، أو الموازنة بين الأدب العربى القومى وبين آداب سائر القوميات، وهى نظرة لا تحفز إليها العاطفة الجماعية للأمة العربية بحيث تكبر من التراث الأدبى العربى على حساب ما أثمرته قومية أخرى، والمقاييس التى نستعين بها فى المقارنة تصدر عن أفق عالمى، وعن تصور حى يجمع تحديد الأوطان والتواريخ معًا.

ويذهب الكثيرون من الدارسين المتخصصين فى الأدب المقارن إلى أن الغاية الأساسية من هذه الدراسة، إنما هى غاية تاريخية، فإن التأمل فى مختلف الآداب يكشف عند هؤلاء الدارسين عن تحديد تاريخ أدب كل قومية، بل يكشف أيضًا عن نشأة كل جنس أدبى وتطوره فى هذه الأمة أو تلك، وقد يكون هذا صحيحًا إلى حد كبير، ومحور الدراسة المقارنة لا يستهدف هذه الغاية فحسب ولكنه يكشف عن الحوافز التى أدت إلى ظهور جنس أدبى ونموه كوحدة من وحدات التراث القومى وموازنته بالأجناس الأخرى، وأكثر من ذلك الالتفات إلى التشابه والاختلاف بين الأجناس الأدبية للقوميات المختلفة.

وهذه النظرة العالمية تكشف أيضًا عن تبادل التأثر والتأثير بين آداب الأمم، ولقد صح عند مؤرخى الأدب ونقاده أن الجماعات البشرية ليست وحدات ينفصل بعضها عن بعض ولكنها تتبادل الأفكار والمشاعر والفنون والآداب، وهذا التبادل يختلف من حيث القوة والضعف على أساس طبيعة هذه العلاقات.

والأدب الذى يتوسل بالكلام يواجه موقفًا خاصًا به، وهذا الموقف تتحكم فيه اللغة، ومن هنا كان تأثير أمة فى غيرها على أساس الأدب إنما يقوم بالقدرة على نقل هذا الفن القومى من لغته إلى لغات الآداب الأخرى. وقد يكون هذا الاتصال يسيرًا لأن اللغات التى يبرز فيها التأثر والتأثير من أصل واحد أو للروابط الحضارية التى تيسر على الشعوب أو تفرض عليها ضرورة التفاهم بغير لغتها القومية.

والتراث الأدبى الخاص يزخر بتأثير الترجمة، وإن غلب على أكثرها الاختيار الفردى، مع الاعتراف بأن التاريخ قد سجل ظهور اتجاهات أممية خلقت الجو الذى حفز إلى الترجمة فى مجالات الآداب والعلوم.

ونحن فى العصر الذى نعيش فيه تقوى الدعوة إلى أن يتحول التراث القومى إلى تراث عالمى، وعلى الرغم من قوة هذا الحافز وتنوع الجهود التى عملت وتعمل على تحقيقه، فإننا نعترف بأن هناك بعض عوائق لا ترفع الحاجز بين الأدب القومى وبين الآداب العالمية، ومنذ فترة غير قصيرة ظهرت دعوة إيجابية إلى خلق لغة عالمية جديدة يستطع الناس على اختلاف قومياتهم أن يتفاهموا بها فى مجالات الاقتصاد والسياسة وما إليهما، ثم إن تأثير وسائل الاتصال تشحذ الاهتمام بالترجمة، وهو ما يقرب بين العقول والنفوس ومع ذلك تظل اللغات مختلفة ومتنوعة، ومكانتها ثمرة المستوى الحضارى والثقافى.

وفى نهضتنا الأدبية الحديثة تتأكد أهمية دراسة الأدب المقارن، ونحن قد دافعنا عن قوميتنا بسلاح اللغة، وكان من المتصور عند المستعمرين أننا لن نعيش بغير التحول

من لغتنا القومية إلى لغة المستعمر، ولقد أفدنا من الآداب الأوربية والأمريكية، واستجبنا لمقومات العصر وظهرت أنواع أدبية جديدة، وحاكى بعض أدبائنا أنماطًا أعجبوا بها، وترجمنا روائع مختلفة إلى لغتنا العربية، وكانت دراستنا تعيننا على الخروج من الحدود التى اتسم بها الجمود، والالتفات الكامل إلى الماضى، وقويت عندنا الموازنة بين أدبنا وبين الآداب الأخرى، واتسعت - إلى جانب هذا كله - آفاق نظرتنا فأعجبنا بآداب المشرق، وتذوقنا شعره الفارسى والهندى وعكف المتخصصون إلى جانب المتذوقين على ترجمة روائع الشعر والرواية وغيرها.

ولقد عاش جيلنا الفترة التى انتشرت فيها بعض الدراسات التى تقلل من شأن التراث الأدبى العربى، والتى تجعل حكمها نتيجة للمقارنة بين مقومات الفكر عند الشعوب فى الحضارات القديمة، ومنها ما تجاوز ذلك إلى الحطّ من قدر العقلية العربية فى مجال الإبداع بصفة خاصة، ولكن التقدم فى تحديد التراث ونسبته إلى القوميات قد صحح تلك النظرات بل والأحكام التى تأثرت بدوافع عصبية، ثم إن الشرق العربى تراث حضارى عريق وموصول، وهو ما يجعلنا نركز الاهتمام على الذخيرة الثقافية للوطن العربى الكبير.

لم نعد فى حاجة إلى الدفاع عن التراث الشعبى الذى يمثل الدائرة الحية المتواصلة فى حياتنا، ولم نعد أيضًا فى حاجة إلى الاعتراف بالأدب الشعبى العربى الذى يستوعب تحقيق الوجدان الجماعى فى مختلف الربوع والبيئات، والذى أثبت بعراقته الهوية القومية بملامحها التفصيلية، والذى كشف عن أنواع لم يعترف بها نقاد الأدب الخاص ومؤرخوه، والذى يطالبنا بأن نضاعف من العمل على تسجيله وتصنيفه ودراسته، وأكثر من هذا كله أن نشحذ الاهتمام بتطويره والتمييز بين درجاته.

والأدب الشعبى الذى يتجاوز المحلية فى تأثيره يخرج هو أيضًا من الحدود القومية إلى الحدود العالمية، ومن هنا نجد أن الأدب الشعبى المقارن لا يعين على مجرد النقد والتأريخ، وإنما يؤكد التأثير العالمى فى مختلف مراحله وتنوع أجناسه ووظائفه،

وهو ما جعلنى اختار هذا الموضوع ليكون دعوة إلى الاعتراف به فى الدراسات الأكاديمية.

والشعبية تخرج الأدب من بعض المناهج النقدية التى تقلل من التخصصية الكبرى فيه وهى الموسيقى ودراسة هذا الإبداع الشعبى المتوسل بالكلمة يجعلنا لا نقصر الموسيقى على الشعر. والدراسة الحية تثبت ارتباط الكلام الإنسانى بالموسيقى.. ومن الواضح أن الواقعية الحية فى التعبير وفى الرواية تجعلنا نقتنع بأن هذه الخصيصة ليست محدودة بالشعر أو النظم، بل إنها ليست محدودة أيضًا بما نصطلح عليه بالنثر الفنى.

إن النبر والاسترسال والتوقف والارتفاع والانخفاض له إيقاع وإن كان يصدر عن تنوع وحرية، والآداب الشعبية فى القوميات المختلفة تعترف بهذه الخصيصة، وأنا لا أريد أن أعرض لشواهد من لغات مختلفة فى مواقف متماثلة أو متقاربة، وحسبى أن أسجل التشابه بل التطابق فى بعض الأحيان فى الدلالة على كائن أو موقف فى بعض اللغات المختلفة، ومنها ما يمكن أن يطلق عليه الاستجابة الشرطية لإحساس أو شعور أو حركة. والالتفات إلى هذه الظاهرة يفيد الدراسة المقارنة للأدب، لأنه يبين المنهج الذى يكشف القوام لكل لغة وعن عادات المتلاعبين بها وعن أساليب المبدعين من الشعراء والناثرين.

إن الأدب الشعبى المقارن يحتفل بهذه الخصيصة الواضحة من خصائص التعبير، ذلك لأن هذه الشعبية ـ إلى جانب اهتمامها بالموسيقى فى اللغة ـ فإنها تكبر من شأنها ولا تستغنى عنها فى الإبداع الشعبى، فإبراز التماثل والاختلاف بين الكلمات والعبارات فى عدد من اللغات لا يكفى وحده لاكتشاف الدلالة التى تتجاوز المعانى المعجمية، ذلك لأن الأداء الحى هو الذى يظهرنا على الوظيفة الاجتماعية إلى جانب الموقف الخاص الذى حفز إلى الإبداع أو الأداء أو الترديد.. والأدب الشعبى

المقارن يكشف أيضًا عن القوام الفنى فى كل شعب وما تكشفه الموازنة من تماثل أو تقارب أو اختلاف.

والأساطير لها مجالها المستقل ولها العلم المتخصص فيه، ومن الطبيعى أن يتجه الدارسون إلى النظرة العلمية المقارنة لأساطير الشعوب، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نواجه الأدب الشعبى إلا إذا مهدنا طريقنا لوقفة قصيرة أمام هذا المجال لسببين واضحين:

الأول: هو أن الأسطورة فى ذاتها هى الأصل المباشر لكل ثقافة أو حضارة.

الثانى: أن للأساطير وجودها فى الفلكلور أو التراث الشعبى بعامة وفى الأدب الشعبى بصفة أخص.

والأسطورة كالفلكلور مصطلح يدل على العلم دلالته على المادة التى يتخصص فيها هذا العلم، وهو ما نواجهه فى الفلكلور لأنه يجمع اصطلاحًا بين العلم وبين المادة التى يعنى بها هذا العلم. ودارس الفلكلور أو الأدب الشعبى لا يمكن أن يستغنى عن الدراسة المستأنية للأسطورة، لأن الشعب يحتفظ بكثير من عناصر أسطورية. والأدب الشعبى ـ كما نكرر دائمًا ـ يحتفظ بمواد أسطورية.. قد يغير من وظيفتها وقد يمزجها بالتاريخ الشعبى والأدب الشعبى. ولا نريد أن نمر كرامًا على صدور ما يمكن أن يسمى "بالعلم الشعبى" عن الأسطورة، وهذه العناصر ترتبط بأنواع متعددة من الأدب الشعبى. والمنهج المقارن فى دراسة الأساطير يميط اللثام عن مسار هذه العناصر الأسطورية، ويكشف أو يرجح المرحلة التى ظهرت فيها عند هذا الشعب أو ذاك.

والمقارنة ستبين أيضًا تبادل التأثر والتأثير بين الأساطير أو بين عناصر منها، والدارسون قد أفادوا من هذه الجهود فى الآداب الشعبية، وأفادوا بشكل واضح من دراستها المقارنة.

ولما كانت الأسطورة تنزع إلى تحقيق وظائفها بالتشخيص والتمثيل والتحليل فإنها تركت بعض عناصرها فى الكثير من أنواع الأدب الشعبى، وكان من نتاج التطور، وتبادل العلاقات بين الشعوب أن توزعت وحداتها وعناصرها بين القوميات والجماعات على اختلاف العصور والمواطن.. وقد ينتقل عنصر أسطورى من شعب إلى آخر يحتفظ بكل مقوماته وقسماته ولكنه يتخذ اسمًا آخر يناسب لغة الشعب الذى استعاره، وقد يحور قليلاً فى هذا الاسم. والدراسة المقارنة كثيرًا ما تظهر هذا التبادل، كما أنها تظهر أيضًا استعارة بعض الملامح والوظائف من شعب إلى آخر.

ويكفينا أن نذكر من الأساطير "إنليل" إله الأرض والهواء والعاصفة فى الأسطورة السومرية، وله علاقات مختلفة مع آلهة آخرين، وقد لفت هذا الاسم انتباهى، وتذكرت عبارة "يا عين يا ليل" وليس لها مدلول فى الأغانى وجعلنى هذا أرجح أن هذه العبارة إنما هى امتداد لدعاء أو نداء فقد الآن مدلوله القديم.. وهذه الظاهرة تدل على استمرار العناصر الشعبية من أصولها الأسطورية، ونذكر أيضًا أسطورة "إيزيس" وهى مصرية الأصل، وانتقلت إلى اليونان، وهى الآلهة الأم فى الديانات المصرية القديمة، ويقول بعض الدارسين: إن إيزيس هى الصيغة اليونانية لاسم مصرى قديم معناه العرش. ومن الأمثلة المشهورة "أهورا مازدا" وهو رب الحكمة وكبير الآلهة ومصدر الخير فى العقيدة الزرادشتية وهو رب الشريعة والعدالة واقتران اسم "أهورا مازدا" بالإله زيوس عند اليونان والإلهة "بل مروداخ" عند البابليين، وما من دارس للأساطير إلا ويؤكد التشابه فى مشخصاتها وقدراتها ووظائفها، وهو يواجه الأخذ والعطاء فى هذا المجال مما يجعل الدراسة المقارنة هى المنهج الأمثل فى هذا الميدان، بل وفى الفلكلور والأدب الشعبى.

وأى نقد أو دراسة فى الأدب الشعبى المقارن، يتخذ حكايات ألف ليلة وليلة الشاهد القوى الناطق بقوة تبادل التأثر والتأثير بين الحضارات والشعوب ويعود الفضل فى تجميع هذه الليالى وترديدها إلى الشعب العربى واللغة العربية، وليس من

شك فى أن هذه الرائعة المتكاملة إنما أبدعها الشعب فى مراحل طويلة وفى بيئات وحضارات تتباعد أوطانها وعصورها، ولم يحل بين الدارسين المتخصصين وبين تصنيف هذه الليالى على أساس أصولها الحضارية.

والدراسة التحليلية المقارنة لهذه الليالى تكشف عما هو هندى أو فارسى كما تكشف عما هو بغدادى أو مصرى.

وعندما أسهمت فى نقل "حكايات كانتربرى" إلى العربية لمؤلفها "تشوسر" وهى من الروائع الأولى فى الأدب الإنجليزى، ظهرت لى إيجابية الدراسة المقارنة للأدب وواجهت البصمات الواضحة لمجموعة ألف ليلة وليلة، ولا ريب فى أن هذه المجموعة عرفت واشتهرت فى أوربا قبل تشوسر بأمد غير قصير، وأنها اقتبست أو ترجمت وحدات منها إلى الآداب الإسبانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها.

وأنا أسمح لنفسى بأن أنقل هذه العبارة بنصها من المقدمة التى أسهمت فى كتابتها لحكايات كانتربرى:

"... وأهم فارق بين الليالى وحكايات كانتربرى هو أن مصادر الأولى وبيئاتها تختلف باختلاف الحضارات، والثانية تعرض لشخصيات قدر لها أن تلتقى فى فترة محدودة ومكان معين. ومع ذلك فإن الخيال الشعبى يكاد يكون واحداً، لأنه يصور شخصيات ونماذج من طبقات مختلفة تتباين فيها المهن. والمثالية الأخلاقية تفرق بوضوح بين الخير والشر. ولكنها مع ذلك تصطدم بالرغبات والآمال.. ومع هذا كله نجد المرأة فى حكايات كانتربرى وفى الليالى، تقوم بدور العاشقة، ويتناحر على الظفر بها الأبطال. والمرأة فى التراث الشعبى إيجابية تبذل جهدها للوصول إلى حبيبها، ولا تجد بأساً من أن تلجأ إلى الحيلة فى سبيل تحقيق غاية الغايات بالنسبة إليها"..

والثمرات الأولى للآداب الأوربية فى عصر النهضة تؤكد ـ كما نقول دائماً ـ عدم خضوعها للحدود الوطنية أو اللغوية، وليس من الممكن أن نتعرف على حكايات

كانتربرى وأمثالها دون أن نعترف بتبادل التأثر والتأثير، لا بين إسبانيا وإيطاليا وفرنسا وإنجلترا فحسب، بل بين العالمين المسيحى والعربى الإسلامى أيضًا مع أن يأخذ الدارس فى حسابه التراث الشرقى الفارسى والهندى وما إليهما.. ومنهج الأدب المقارن هو الذى يعين على دراسة هذه الحكايات، بعد الاعتراف بتطورها المباشر عن المأثور الشعبى..

والفروسية غلبت على جانب كبير من تاريخ الحضارة كما أن هذه الفروسية كانت، بل ظلّت ردحًا طويلاً من تاريخ الآداب الشعبية، وظهرت الفرس فى الأساطير والملاحم، كما أن الجماعات تنافست فيما بينها على أساس الامتياز فى الفروسية. والفرس كان ـ ولعله لا يزال فى بعض البيئات ـ أجمل وأنبل المخلوقات، وهو يمتاز بتناسق أعضائه وصفاء لونه وسرعة عدوه وطاعته لراكبه عند الكر والفر، وهو معروف بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء ويستطيع أن يتعرف على صاحبه الذى اعتاد أن يركبه ولا يسمح لسواه أن يمتطى ظهره، وعندما ينام صاحبه يسهر بجواره، وعندما يحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه يوقظه بقرع أقدامه. وللجواد دور بارز فى الأساطير وكانت "ديمتيير" إلهة الإخصاب لدى الإغريق تظهر أحيانًا ولها رأس جواد، وظهرت بعض الآلهة القديمة وبخاصة اليونانية منها فى صور خيول، كما أن إلهة أخرى كانت فى بعض الأساطير تبدو وهى تسوق عربات تجرها الجياد السريعة.

ولا يستطيع دارس للآداب الأوربية والعربية أن يغفل الفروسية، ويقتضينا المقام أن نذكر أن الفرس قد اشتهرت فى المجتمع العربى منذ الجاهلية، والواقع أن الفرس قد صاغت الحياة بربوع الجزيرة العربية دهرًا طويلاً. ومن المسلم به أن الفرس اعتبرت مقياسًا من مقاييس الوجاهة بين الجماعات البدوية والحضرية على السواء، ومثل العرب فى ذلك مثل الجماعات الأوربية. والأدب المقارن يسجل عراقة الفرس العربية ويجد قوامها فى أيام الحرب وفى الغزوات والوقائع، ولا نبالغ إذا قلنا إن الفروسية استمرت فى الجاهلية وصدر الإسلام واستوعبت العصر الأموى، وظلت تطبع الحياة

بطابعها فى البيئات، التى احتفظت ببداوتها وفتوتها طوال العصر العباسى، ولا تزال هذه الفروسية موجودة فى بيئات معينة من العالم العربى. وكانت الفروسية فى المجتمعات الأوربية لها عراقتها ومكانتها، وكان الفتى يُدَرَّبُ على الفروسية منذ نعومة أظفاره ويمر بمراحل مختلفة تبدأ بأن يحمل درع الفارس أو سلاحه، ويصحبه فى المعارك وتنتهى بتنصيبه فارساً باحتفال مهيب، وترددت أخبار الوقائع والأحداث والعلاقات الخاصة بالنابهين والمشاهير من الفرسان، وبالغت الذاكرة الشعبية بتلك الأخبار، وحولت بعضها إلى قصص ونوادر وخوارق.

وعبرت الشعوب عن ملامحها وحفظتها وظلت ترددها فترة طويلة من الزمن ومع ما فيها من خرافة ومبالغة فإنها كانت بمثابة التاريخ الشعبى لمجتمع أو أمة، ولقد زال الحاجز بين الواقع والخيال فى تصور هذا التاريخ.

وظل الدارسون فى الأجيال السابقة على جيلنا يقتنعون بأن الأدب العربى لم يعرف الملحمة. ولسنا فى حاجة إلى أن نردد أن كثيراً من المتخصصين فى المجتمعات العربية عكفوا على دراسة أدب الحروب وأبطالها على مدى التاريخ العربى. وأيام العرب تركيز لما يزال يتردد فى الوجدان الشعبى العربى، وإن غلب مصطلح السيرة على الملحمة. والمحور الرئيسى الذى يميز الملحمة الشعبية هو الصدور عن الوجدان الشعبى وهذا ظاهر فى ملحمتى "الزير سالم" و"عنترة" وغيرهما، وهو أيضاً مشهور ولا يزال مردداً فى المجتمعات الشعبية العربية فى العصر الإسلامى مثل سيرة "بنى هلال".

رأى بعض المعنيين بالتراث الشعبى أن يضعوا الأغنية الشعبية فى المقام الأول بين الأجناس الأدبية وهم يعللون ذلك بأن وظيفة الأغنية تساير مراحل الحياة من الميلاد إلى الوفاة، كما أنها ترتبط بالمناسبات الاجتماعية والوطنية والقومية، والعمل الذى يعد محور الحياة إنما تشحذه الأغنية الشعبية وتشجع عليه وتعين على استمراره؛ ونحن فى العصر الحديث نتذوق أغانى شعوب مختلفة، وأصبح من الممكن للدارس أن يقيم موازنة

أو مقارنة بين الأغانى الشـعبيـة على أســاس الوظائف الحيوية والاجتماعية والجماعية.

وإن كنا نعترف بأن تحديد أوليات الإبداع للألحان والأغانى أمر صعب. ولكن من السمات البارزة للأغنية الشعبية أن كل فرد فى الجماعة التى تتذوقها يسهم فى حفظها ونشرها وكثيراً ما يشترك فى أدائها.

والدراسة المقارنة مطالبة بأن تعرض للأغانى الشعبية وهى تردد فى هذه المناسبة أو تلك مع التمييز بين الاستجابة الجماعية لاستقبال مولود أو الاحتفال بموسم ثم متابعة المحترفين للأغانى الشعبية فى تجوالهم بين القرى فى مناطق الريف، وأصبح من المألوف اليوم أن يستقدم أهل القرى محترفًا أو مجموعة من المحترفين من المدينة لإحياء مناسبة معينة، إما لإظهار مكانة الداعين إلى الاحتفال وإما لحاجة الذوق الشعبى إلى التجديد.

وإذا ركزنا على الجانب الوظيفى للأغنية الشعبية لما فيه من تماثل بين أغانى الشعوب فإننا نجده أقوى وأعظم منه فى الأغنية الفنية المعقدة أو المصقولة ذلك لأن دورة الحياة عند كل إنسان لا بد أن تصاحبها الأغنية الشعبية... إنها تستقبل المولود الجديد... إنها تهدهد الطفولة... إنها تحتفل بحفظ النوع الإنسانى... إنها تساير العمل مسايرة دقيقة... إنها جزء لا يتجزأ من المراسيم الاجتماعية... إنها تعبر عن التغير فى ظواهر الطبيعة... إنها تودع الكائن الإنسانى إلى مقره الأخير... إنها لا تقوم بوظيفة جمالية ولا تستجيب لمقتضيات التعبير الفنى، ولكنها تنهض بالوظائف الحيوية والاجتماعية والفنية إلى جانب العمل على ترسيب الخبرة وتسجيل التاريخ والاستجابة بالوجدان الجمعى قبليًا كان أو قوميًا... وليس هناك من مثال على وظيفة الأغنية من أنها - إلى جانب هدهدة الطفل فى المهد - تقوم بوظيفة تعليمية تعينه على التحول من مرحلة الحبو إلى المشى، وتساعده على تعلم العدد باستخدام أصابعه، وتوقظه فى الصباح وتشجعه على تناول الطعام، وتحثه على الجد والتزام الفضيلة.

وثبات الأغنية الشعبية يكشف ـ فوق هذا كله ـ عن المسار الذى تتخذه فى تبادل التأثر والتأثير ونحن نجد بعض الأغانى الشعبية تنتقل من قمة الهرم الاجتماعى إلى سفحه.

وقد يكون أدخل أو أقرب إلى ما يمكن أن يسمى بالأغانى الخاصة وما ينتشر فى المجتمع بأسره بحافز وطنى أو قومى أو دينى، وبذلك تصبح معبرة عن الوجدان الشعبى، ونجد إلى جانب ذلك مساراً يناقض الأول وهو انتقال بعض الأغانى الشعبية من سفح الكيان الاجتماعى إلى القمة. وكثيراً ما نجد أغانى باللهجة الفصحى وهى مع ذلك شعبية، وقد نجد أغانى عامية ولا تحظى مع ذلك بالشعبية، ومهما يكن من أمر فإن بعض العاملين على جمع الأغانى الشعبية كثيراً ما يلاحظون تماثلاً أو تقارباً فى ألحان هذه الأغانى على الرغم من تنوع اللغات.

ومن أهم ما أثمرته دراسة الأدب الشعبى المقارن أن المحلية ليست هى الصفة الأساسية للمأثور الشعبى والدارسون يعنون بمتابعة التشابه والتقارب فى الآداب الشعبية ويعملون على الكشف عن أصوله وعن مساره.. ومنهم من يرجح أن هذا التشابه أو التقارب استجابة شرطية للحوافز والمواقف والأطوار، ومنهم من يرى أن هذه الظاهرة إنما هى ثمرة تبادل التأثر والتأثير فى المسار الثقافى الإنسانى بصفة عامة، وأن طبيعة العلاقات الإنسانية هى التى تشحذ على الأخذ والعطاء فى المجال الثقافى. وأن تصور الجمود والعزلة يتنافى مع مقومات الشعوب والجماعات والأفراد.

هذه الظاهرة الواضحة التى يواجهها كل دارس للمأثور الشعبى بصفة عامة وللأدب الشعبى بصفة خاصة، جعلت الدارسين يتجهون إلى منهج المقارنة بين الآداب الشعبية، وبخاصة فى الوقت الذى قويت فيه وسائل الاتصال البصرية والسمعية ثم إن التأثير الإيجابى بهذه الوسائل يعمل على:

أولاً: تلقى الإبداع من مصدر مركزى.

ثانيًا: المحاكاة والاقتباس من شعوب ولغات أخرى.

وهو ما يجعلنى أطالب بمضاعفة الجهد فى جمع الفلكلور ودراسته إلى جانب استخلاص النتائج التى تقطع أو ترجح الأصول ومعالم التطور وحوافز التغير وما إلى هذا بسبيل... إن الأدب الشعبى المقارن فى سبيله إلى أن يكون تخصصًا أكاديميًا فى عالمنا العربى، وأنا لا أقول ذلك لمجرد الدعوة إلى ظهور هذه الدراسة المتخصصة، ولكنى أقوله إثباتًا لوضوح الحاجة إلى هذه الدراسة، والوظيفة لا بد أن تخلق العضو كما يقال.

المأثورات الشعبية/ السنة الأولى/ العدد الثانى/ أبريل١٩٨٦

الأدب الشعبى

نحن نعلم أن أدبنا المدروس، تناقل بعضه الرواة زمانًا إلى أن دون وليس من المعقول، أن يحدد تراثنا الأدبى بهذا المدون وحده لأنه فى واقع أمره ينتظم أدبًا لا يزال مرويًا على ألسنة الناس، أو محفوظًا فى صدورهم إلى اليوم. وليس التفنن الأدبى وقفًا على آحاد بأعيانهم، أو على طبقات بأعيانها، لأن النشاط الوجدانى الذى ينزع إلى التعبير حظ مشترك، بين جميع الناس على اختلاف بيئاتهم وطبقاتهم. ولقد فطن إلى ذلك البلاغيون والنقاد الأقدمون عندنا، وأشاروا إلى ما أسموه أدب العوام فى الأمصار، والأدب البدوى فى الصحراء. وسجل ابن خلدون منذ قرون، أمثلة من هذا الأدب فى ختام مقدمته المشهورة. وهكذا نرى أن تراثنا الأدبى، وهو جزء من تراثنا الثقافى، ينتظم عناصر أخرى غير ما نحتفل به من الأدب المدروس، تنجم فى مختلف البيئات والطبقات، ولا يكاد يحتفل بها المتعلمون، ولم تحظ بما ينبغى لها من التسجيل والتدوين إلا لمامًا.

وما دمنا قد عرفنا أن الأدب، كغيره من الفنون الجميلة، وأنه لا يمتاز عنها إلا بالوسيلة التى يصطنعها، فى تجسيم التجربة، وهى "اللغة" بالمفهوم الخاص، أو اللسان أو الكلام. فقد أصبح من الضرورى أن نتعرف على هذه اللغة، كما تعرفنا على تراثنا الثقافى. والحق أننا نخطئ كثيراً، إذا اعتقدنا أن اللغة هى الحروف المدونة، فى الطروس والأوراق، لأن طبيعتها الأساسية الأولى، هى أن تكون مجهورة، كما أنها ليست مجموعات المخارج المركبة التى اصطلحنا عليها، بالكلمات، أو العبارات فحسب، إنها تتألف من عناصر شتى. فنحن على الرغم من نسبتها إلى اللسان، نرى أنها

تتألف من حركات عضوية أخرى، تسهم فيها الثنايا والشفاة والحلق، إلى جانب اللسان. وتشترك معها انعكاسات عضوية أخرى، استجابة للمشاعر والأحداث، وتصاحبهما حركات الجوارح، كاليدين والأصابع والرأس، وما إلى هذا بسبيل. ولا يمكن أن نتصور إنسانًا يتحدث كالصنم الجامد، مهما كانت طبقته، ومهما كان حظه من التعليم. ومن الملاحظات المشهورة، أن الناس تتفاوت حظوظهم فى استعمال هذه الحركات، المصاحبة للنطق، فالفلاح الإيطالى يتحدث بجسمه، مع لسانه والمرأة فى الطبقة الدنيا عندنا، تعبر بيدها ووجهها بصورة مسرفة!

ولا تقوم اللغة بمجرد الإفهام، ولا تسجل حركة العقل وحده، والعلماء المحدثون يذهبون إلى أن اللغة سلوك وتحقيق وجود.

واللسان العربى، وهو حصيلة جميع اللهجات على اختلاف البيئات والطبقات والعصور، وهو يحكى شخصية الفرد، وشخصية الجماعة على السواء. ويدل بصورة قاطعة على نزوع الأمة العربية إلى التوحد من قديم، فإن المواسم، التى كانت تلتقى فيها زمر العرب على اختلاف قبائلهم، جعلتهم يتخيرون "لغة قبائلية" - إذا صح هذا التعبير، كما نقول نحن الآن "لغة دولية" تصطنع فى المحافل التى تلتقى فيها الوفود من أمم شتى تتباين لغاتها. وللأمة العربية لهجة يتعارفون عليها جميعًا، وكان من حظها السعيد، أن نزل بها القرآن الكريم، المعجز بنصه، ونحن نذكر أن الكتب المقدسة الأخرى، ترجمت إلى شتى اللغات الأوربية فى عصر القوميات. والرسم والخط البيانى لتطورنا اللغوى يباين ما حدث فى أوربا تمام المباينة فقد كانت لاتينية القرون الوسطى، تخالف اللغات الجرمانية، اختلاف نوع - كما يقول المناطقة - أما اختلاف "الدرجة" بين هذه اللاتينية وبين لهجات الشعوب من الجانب الجنوبى الغربى من أوربا فقد كان أعمق وأوسع من الاختلاف فى الدرجة بين لهجات العرب، وليس صحيحًا على الإطلاق ما ينادى به البعض من التباين بين اللهجة المشتركة المدونة عندنا فى الأدب المعتبر، وبين لهجات الحديث فى شتى الربوع فى الوطن العربى الكبير.

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال: ما هو هذا الأدب الشعبى؟ وكيف نميزه من الأدب غير الشعبى! ومعظم الناس يحسون فارقًا غير محدد بين هذين الضربين من التعبير، ونحن على الرغم من كثرة ما يكتب ويذاع ويتخير من الأدب الشعبى، نرى وجوب التحديد بينهما، ولقد شاع فى أكثر الأوساط أن أساس التفريق هو اللهجة التى يتوصل بها فى التعبير الأدبى. وهذه الأوساط تذهب إلى أن كل ما يصدر باللهجة الفصحى، فهو غير شعبى، وكل ما يصدر باللهجات التى تسمى بالعامية، فهو أدب شعبى، وليس هذا برأى. لأن الفيصل فى واقع الأمر، إنما يلتمس فى الوظيفة التى يقوم بها الأدب. وما أكثر المرويات المأثورة من الأدب الفصيح التى كانت تقوم بوظيفة جمعية، قبلية أو شعبية أو قومية... وهى لا يمكن أن تكون، إلا أدبًا شعبيًا، وما أكثر المدون باللهجة العامية، أنشأه أدباء رأوا أن تؤثر عنهم الإجادة فى جميع الأغراض والفنون الأدبية، أو تسامروا، وتماجنوا، وتحامقوا باللهجة العامية، لكى يشيع ذلك عنهم فى جميع الطبقات... هذا المأثور، الذى تغلب عليه الذاتية الفردية لا يمكن بحال أن يكون أدبًا شعبيًا... من هنا صح عند الدارسين المحدثين، أن الأدب الشعبى يقوم بشرطين أساسيين... أولهما أن يكون الأصل فيه، رواية شفوية وثانيهما: أن يعبر عن شخصية الجماعة لا الفرد، وهذان الشرطان، يجعلان من الصعب، أن تنسب آثار الأدب الشعبى، إلى قائل بعينه، ولو وجد، لكان ذلك على سبيل الشهرة أو الانتحال، كالخلاف الذى لا يزال يشتجر حول "هوميروس" وحول مؤلف "أغنية رولان".

ولقد اهتمت الأوساط العلمية فى الغرب بدراسة الأدب الشعبى فى القرن التاسع عشر، ولهذا مغزاه، فإن هذا القرن، شهد اختمار فكرات كثيرة تتصل بفلسفة الحياة، ومناحى السلوك، ومذاهب التعبير. ولعل أوضح ما امتاز به، اكتشاف شخصية الفرد، وهو الكشف الذى رأى فيه مؤرخو الفكر الإنسانى، إنه معلم من معالم تاريخ هذا الفكر، مثله فى ذلك مثل اكتشاف العقل، أو العودة إليه فى تخليص الحياة من الخرافة واللامنطقية إبان عصر النهضة والإحياء. وهو الكشف الذى جعل هذا القرن، يتسم

بالرومانسية، ولا نقصد بهذه العبارة، مذهبًا فنيًا أو أدبيًا معينًا، وإنما نقصد ـ كما قلنا ـ فلسفة الحياة التى تركزت حول شخصية الفرد بجميع مقوماتها وأبعادها، ودعت إلى انطلاقه من آسار المراسيم الجامدة، والتقاليد المتزمتة، والقواعد المقررة، والسلفية فى التفكير والسلوك والتعبير، وهى الرومانسية التى غيرت من صور العمارة، وتنسيق الحدائق، ورأت الطبيعة خيرة فى ذاتها، جميلة فى ذاتها، والإنسان العادى هو مركز الحياة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشهد هذا القرن فكرات ديمقراطية واشتراكية، فإذا أضفنا إلى هذا كله غلبة الفكرة القومية ـ كما حدث فى ألمانيا وإيطاليا ـ وما نجم عنه من نتائج الثورة الصناعية من استعلاء الرجل الأبيض وغلبته على الشعوب والأقوام، والمحاولات الكثيرة فى الكشف عن المجهول من الربوع والحقائق، أدركنا لماذا احتفل الغرب بما يصدر عن الإنسان العادى غير المتعلم من جهد فنى وغير فنى.

وكانت الأوساط العلمية قد أحست بأن هناك ثقافة شعبية، يمكن أن تلتمس فى حياة العاديين، بل يمكن أن تلتمس عند المتحضرين أنفسهم، من بقايا عادات، ورواسب أفكار تعود إلى عصور متوغلة فى القدم، ورأوا فى هذه الملاحظات، ما يشبه العادات والشعائر والأوضاع لبعض الجماعات المتخلفة فى أفريقيا وآسيا وأستراليا وأمريكا. وكان من الطبيعى أن تبعث الفكرات القومية أيضًا، إلى الاحتفاء بالأدب الشعبى بصفة عامة، وبالشعر الشعبى بصفة خاصة، كما حدث فى ألمانيا والبلاد الاسكندناوية. ولقد أثر عن أحد علماء الآثار الإنجليز استعماله لكلمة "فلكلور" للدلالة على هذا النوع الجديد من المعرفة وهو الذى دعا إلى علم جديد بهذا المصطلح، يعنى بكل ما يصدر عن العاديين والأميين والمغمورين والمتخلفين. ولم يشع هذا الاصطلاح فى العالم الغربى دفعة واحدة، إذ ظلت معظم الأمم لأسباب قومية، تتشبث باصطلاحات أخرى، كالذاكرة الشعبية والشعر الشعبى والدراسة الشعبية، كما استعملت الأمم اللاتينية اصطلاح الأدب الشعبى ونحن نذكر، أن القرن التاسع عشر، قد شهد وضع علوم جديدة، واستقلال علوم عن علوم أخرى، ونجم عن ذلك أن ظل الفلكلور أو الأدب الشعبى تابعًا

لعلوم مختلفة، يتذبذب بينها كعلوم الأجناس، والإنسان القديم، والآثار، واللهجات وكلما زادت العناية بهذا الفرع احتفلت به الجامعات، وأنشأت كراسى أستاذية خاصة به، وأسست معاهد تقوم بجمع مادته وتصنيفها ودراستها حتى أصبحت معظم الجامعات فى العالم تحتفل بالأدب الشعبى، تعقد له المؤتمرات للاتفاق على الاصطلاحات، وتبادل النتائج وتحديد المناهج، والموازنة بين الخصائص والصفات بحيث يفيد هذا العلم غيره من العلوم ويستفيد منها.

ولعل أهم تفريق كاد يجمع الدارسون للفلكلور عليه، هو ذلك الخط الفاصل بين علم الأساطير، أى الميثولوچيا، وبين الفلكلوريات، فالأسطورة تطلق على الشعائر عند قيامها بوظيفتها العقيدية فى تفسير ظواهر الكون والطبيعة بمنطق العقل البدائى، وتعليل العادات والتقاليد والمراسيم بمنطق هذا العقل أيضًا، فإذا تجاوزت هذه الوظيفة، وعدلتها إلى وظيفة أخرى، أو انفرطت عقدتها وتداخلت عناصرها فيما يصدر عن العاديين، من ضروب النشاط والسلوك لم تعد مادة أسطورية بالمعنى الصحيح وإنما أصبحت مادة فلكلورية وأصبحت من عناصر الأدب الشعبى. والأساس فى التفريق، هو الأساس الوظيفى الذى ركزنا الانتباه عليه عند التفريق بين الأدب الشعبى وغير الشعبى. وما دمنا قد ذكرنا الأسطورة فإن الواجب يقتضينا أن نرد على هؤلاء الذين زعموا أن العقل السامى ومنه العربى: عقل مجرد، لم يعرف التجسيم والتشخيص. ولم تؤثر عنه الأسطورة، وما تتطور إليه من ملحمة وتمثيل قصة. وهو رأى دعا إليه استعلاء الرجل الأبيض بكبرياء عنصرى فى القرن التاسع عشر - بحسن نية أو بسوء نية لا أدرى - وهو ينسب فى أوله إلى الفيلسوف الفرنسى "إرنست رينان" وقد أخذ به بعض الشرقيين والعرب من الدارسين، ونتج عنه أن تخيل أولئك وهؤلاء، أن الشعب العربى بدع بين سائر الشعوب. فالواقع أن الأمة العربية مرت بالطور الأسطورى، كما تمر به كل جماعة. ونحن نستطيع أن نجد بقايا هذه الأساطير مبثوثة فى كتب الأصنام والتاريخ العام، وتقويم البلدان، وعجائب المخلوقات، وغيرها من

مصنفاتنا المعروفة. كما أن رواسب الأساطير التى غلبت على الوطن العربى كله فى العصور القديمة تداخلت حلقات منها فى مرويات الناس العاديين، وبقيت عناصرها فى أخلادهم ينضح بها فكرهم وسلوكهم وتعابيرهم. وسنجد أن محاولة الكشف عن هذه البقايا، يفيد حتى فى دراسة الأدب المعتبر نفسه. ولنأخذ على سبيل المثال أشهر قصيدة فى الأدب العربى كله، وهى معلقة "امرئى القيس" ولنتخير مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والملاحظ أنه وجه الحديث إلى صاحبين اثنين، لا إلى فرد ولا إلى جمع وهو التقليد الذى ظل مرعيًا فى الشعر العربى قرونًا متطاولة واستعمله شعراؤنا المحدثون أيضًا. مثال ذلك أن أحمد شوقى، وجَّه هو الآخر الحديث إلى صاحبين اثنين، وهو يشيد بمقبرة "توت عنخ آمون" عند الكشف عنها، فيقول:

خليلىَّ اهبطا الوادى وميلا

إلى غرف الشموس الغاربينا

ولم يكن صنيع امرئى القيس، مجرد مصادفة، ذلك لأن الأسطورة القديمة التى لا تزال بقاياها موجودة بين البدو والفلاحين إلى الآن، كانت تفرض على الرجل عند قيامه بعمل جليل، كالرحلة أو الاحتفال بالزواج أن يسير بين اثنين من رفاقه، على سمته وهيئته وزيه، ليتخلص من الأرواح الشريرة!

ومما يدل على أهمية الأسطورة فى دراسة الأدب الشعبى، وإن لم تكن من مادة هذا الأدب عند قيامها بوظيفتها العقيدية، أنها تتحول بعامل التطور الجماعى إلى ملحمة. ويجب أن نسجل هنا، أن هناك ضربين من الملاحم: الأول الذى يصدر عن الجماعة، فيحكى نزوعها إلى التوحد، ويعبر عن عصبية عامة، ويحتفظ فى الوقت نفسه

بألوان من صراع العصبيات الصغيرة تمكيناً للوحدة، وإبرازاً للجانب الوظيفى فى الملحمة، وهذا النوع هو الذى يسلك فى الأدب الشعبى، كإلياذة هوميروس التى تعبر عن اتجاه الشعب اليونانى إلى التوحد، والثانى هو الذى يصدر عن شاعر بذاته يطبع ملحمته بطابع ذاتيته الخاصة. فهو مهما قلد النوع الأول، لا يمكن أن يتجاوز شخصيته الفردية ولا يمكن أن يعبر عن عاطفة جماعية أو قومية، كما يفعل الوجدان الشعبى الذى تختفى فيه خصوصية الفرد ومثل هذا النوع "إنيادة فرچيل". وسيتضح لنا أن الشعب العربى مر بالطور الملحمى أيضاً، شاهد ذلك العناصر المفرقة التى تؤلف أيام العرب فى الجاهلية والإسلام. وشاهد ذلك تلك الملاحم التى تكاد تقوم بالشعر، والتى صدرت عن القومية العربية إبان المد الاستعمارى الذى عرف فى التاريخ بفترة الحروب الصليبية. والمثال على ذلك هو سيرة عنترة بن شداد العبسى.

ومهما كانت الأقوال والروايات، عن مؤلف هذه الملحمة فإن الواضح أنها نبضات وجدان قومى، ولعل أول ما نلاحظه عليها، اختيار الشعب العربى لهذا البطل بالذات، ليكون موضوعاً يفى بموقفه فى تلك العصبية التى تتطلب إبراز الملامح القومية، وإذكاء غرائز المقاومة الشعبية والصعود بالآحاد إلى الفضائل الأصيلة المأثورة عن الشعب العربى أيام نقاء الجنس. والجميع يعلمون، أن هذا الشاعر الجاهلى واحد من فرسان العرب، ويستطيعون أن يلخصوا المعالم البارزة فى شخصيته فهو أسمر اللون، وهذه السمرة المبالغ فيها، من البواعث على اختياره، لتكون مقابلة للوجوه البيضاء التى غزت الوطن العربى. والتى غلب بعضها على الحكم فى بعض أقطار العرب. وعنترة ابن أمة حبشية وهى صفة تجعله من العبيد، فلا بد أن يشترى حريته الشخصية، ولن يستطيع ذلك إلا بالحصول على حرية الجماعة بأسرها، ويجمع هذا الفارس، كل الفضائل العربية، من الكرم والنجدة والوفاء إلى جانب الشجاعة، وحبه المثالى، وهو عنصر كبير من عناصر سيرته، وحافز عظيم من حوافزه على الإقدام واقتران الحب بالحرب من

خصائص الفروسية العربية، وهذه الخصال جميعًا، هى التى دفعت الشعب العربى إلى انتخابه ليكون مع آحاد من الفرسان الآخرين موضوع الملاحم العربية، منذ الحروب الصليبية إلى الآن.

ومما يؤكد أهمية الأسطورة فى دراسة الأدب الشعبى، واستقلال بعض حلقاتها، ودخول عروق منها بعد أن تفك عقدتها، وتنحل روابطها وتفقد وظيفتها العقيدية، وتؤلف هذه الحلقات وتلك العروق، ما نسميه بالحكايات الشعبية، التى تؤلف جانبًا من تراثنا الأدبى، على الرغم من انحسارها اليوم إلى سفح الكيان الاجتماعى. ولو انتبهنا إلى ما فى أطواء الناس، من تصورات خرافية مثل الخوارق وما إليها، وما فى تعليلاتهم السحرية وشبه السحرية لبعض الظواهر والأحداث، وهى التعليلات التى يبين أكثرها بجلاء، الصفة الأسطورية القديمة، وإن تغيرت الأسماء والكائنات والأزياء. وهذه الحكايات، لا تزال فى العالم كله زاد الأطفال قبل كمال الوعى بالحياة، ويفيد منها المربون فى تربية الشخصية وتوجيه النزعات وتصويب السلوك.

ومن قبيل هذه الحكايات، ذلك النوع المعروف فى الأدب غير الشعبى بالمقامات، والتى كان الجيل الماضى يحفظ أكثر مقامات الحريرى وبديع الزمان وهى شعر ونثر مرصع مسجوع، تقوم على بطل يتنقل فى الحياة، وراوية يذيع ملاحظاته وآراءه وأحداث حياته، وهذه المقامات عرفتها البيئة العربية الجاهلية، وهى تخالف الخطابة من وجه أساسى، ذلك لأن الخطابة حديث إلى الناس فى مناسبة عامة، تتطلب الاستنفار أو الإشهاد العلنى فى حدود القبيلة أو على ملأ من القبائل فى موسم مشهود، أما المقامة فحديث مرسل يقوم بالإخبار والإعلام عن الوقائع والأحداث وسير الجماعات والشعوب، وقد تقوم بوظيفة السمر إلى جانب الفائدة. وظل هذا التقليد فى الأدب المعتبر، مرتبطًا بالمقامة يجعلها تستهدف الوعظ الأخلاقى من جهة، حتى للخلفاء والأمراء، والتعليم من جهة أخرى. والحلقة المفقودة بين الأصل الجاهلى وبين الصورة الشعبية للمقامة، هو اختيار البطل فى الأدب المعتبر من الجوابين وأشباه الأفاقين والصعاليك ولقد تسلم

الشعب هذه المقامة، وحافظ على جميع سماتها ومقوماتها، ومعظم تقاليدها، وأقامها على الشعر وعلى النثر المرصع، وجعلها تفى بالإخبار والإعلام والسمر، إلى جانب الوعظ الأخلاقى، والتثقيف الشعبى الحر، وهذه الحقيقة تؤكد الأخذ والعطاء بين الأدبين الشعبى وغير الشعبى.

وإذا انتقلنا إلى الشعر الشعبى، وجدنا الأمر فيه أيسر وأوضح. فلا تزال البادية تحكى كثيراً من ظواهر الشعر العربى المدروس، من المنافرة والمناقضة، وفى الاحتفاظ بأغراض الشعر، وأعاريضه أيضًا، ودراسة هذا الشعر البدوى، يكمل دراسة الشعر الفصيح المدون، ويبرز الحركات والإشارات والعادات التى كانت تصحب إنشاءه وإنشاده جميعًا وتبين المناسبات التى كانت تفرضه، وربما أظهرت الأزياء والمراسيم التى تقترن به، ولقد سجل ابن خلدون ملاحظاته على هذا الشعر وبين ما فيه من وجوه البلاغة، كما فعل غيره من النقاد الأقدمين. فإذا أضفنا فن الرجز بما غلب عليه من البداوة، وسرعة الحركة، وحرية القافية، وهو من أقدم فنون الشعر العربى، أدركنا قدرة هذا الشعب على تحقيق وجوده بالفن القولى المنغوم... وهذه القدرة، تؤكد فوق هذا كله الوحدة القومية فى جميع أطراف العالم العربى، لتماثل الصور والأخيلة والقوالب فى جميع الأقاليم التى يتألف منها الوطن العربى الكبير.

والموشح والزجل يعدان من الثورات الكبيرة فى تاريخ الأدب العربى، ولكنهما عندى، يدلان على غلبة الطابع الشعبى على القرائح المعبرة فى هذه الفترة أو تلك، وفى هذا القطر أو ذاك، لما وقر فى الأذهان واستقر فى النفوس من جمود القوالب الشعرية، وعدم وفائها بأغراض التعبير وأدخل من هذا كله فى الأدب الشعبى الأغنية التى يرسلها الأفراد فى السهل والنجد والجبل، فى الخصب والجوع، والتى ترتبط هى الأخرى بأغراض الحياة المباشرة، من حفظ الذات، والتعاطف بين الآحاد، والدفاع عن القومية، والحفاظ على النوع، وأهمها الموال، فهذه الصورة من الشعر الشعبى على ما فيها من خلاف يسير يجعلها أنواعًا، كالأعرج والبغدادى والسلطانى والمثمن، تؤكد هى

الأخرى وحدة القالب الشعرى للأمة العربية بأسرها، لأن الموال يرجع فى أرض الجزيرة والغوطتين ووادى النيل وشمال أفريقيا، وتطرب له النفوس كلها إلى الآن على الرغم من الأنغام الدخيلة، والغناء الآلى، وهو مع غيره من الأغنيات، يصور موقف الفرد باعتباره واحداً من أمة، لا باعتباره شخصية مفردة لها خصوصية، ويحكى شكوى الزمان، والفرح بالحياة ونقد الآفات الاجتماعية ويرتبط بالمواسم الدينية والزراعية، ويصاحب العمل، ويعين على الإشهاد العلنى فى حفول الزواج... ويذهب بعض الباحثين إلى أن الموال الأحمر، يعنى اتقاد العاطفة الغرامية، والموال الأخضر يعنى سائر أغراض الحياة الوادعة، وأنا أرجح من الدراسة لصور الموال القديم، أن الأصل فى الموال الأحمر هو النشيد استنهاضاً للهمم واستنفاراً للحرب، وأن الموال الأخضر هو الذى يتغنى العواطف وأغراض السلم.

"وثقافة الشعوب" أو "حكمة الشعب" التى هى موضوع الفلكلور تلخصها بوضوح كامل تلك الأمثال السائرة على ألسنة الناس العاديين فى كل مكان، وهى الأمثال التى تختزن تجارب الحياة، وتكشف عن مقومات المجتمع خلال العصور، وتميط اللثام عن تأثير مختلف البيئات والأوضاع، فى اتجاهات الناس ومناحى سلوكهم. والأمة العربية، من أعظم الأمم احتفالاً بتلخيص حكمتها يستشهد بها الناس فى كل موقف، وهذه الحكم، وخلاصة التجارب، موجودة فى الأدب المعتبر، والأدب الشعبى على السواء. بيد أن الأمثال الشعبية تصدر عن الفطرة الطبيعية بلا تكلف، وتجمعها هذه السمة أكثر طواعية لأغراض الناس ومواقفهم فى الحياة اليومية. وليس بين أنواع الأدب ما يحكى الملامح والقسمات، وتفاصيل الأوضاع والطبقات، كهذه الأمثال الشعبية. وهى فى الوقت نفسه، تخضع لقانون الأخذ والعطاء بين الأدب المعتبر، وبين أدب الشعب وتتأثر وتؤثر فى سائر الأنواع الأدبية. ففى الأمثال من الملاحم شواهد، وفيها من القصص الدينى وفيها ما يحكى المهن وسائر العلاقات وما يدعو إلى القصد، وما يدفع إلى الإقبال على الحياة وهى تنتقل بين الربوع فى الوطن العربى الكبير، لا يختلف بعضها

فى الصورة والتركيب، إلا باختلاف اللهجات فى النطق. والأمثال هى المجاز المركب - كما يقول البلاغيون - ولها موارد أصيلة أو ملفقة من القصص، تفصلها وتشرحها وتبرر وجودها، وهى أكثر من أى نوع آخر، صدوراً عن وجدان الشعب، واختزاناً لثقافته العملية، ولذلك لا يعنى الشعب بنسبتها إلى قائل بعينه، إلا إذا اتصلت بقصة أو واقعة تذكر على أنها الأصل حقيقة أو تخييلاً.

ومن ذلك نسبة بعض الأقوال الملخصة للمواقف والتجارب إلى تلك الشخصية المشهورة عند الشعب العربى كله وهى شخصية "جحا". وهى شخصية عربية، تنسب إلى قبيلة "فزارة" بنوع خاص، وهى معروفة فى البلاد العربية بأسرها، وإن اشتهر بها الإقليم المصرى. وما نراه فيما نسب إلى هذه الشخصية من قول أو عمل، إنما يمثل فلسفة حياة تستعلى على صروف الزمن، وتتخفف من قيد العقل، وتخرج نفسها من المأساة لتحولها بالفرجة عليها، والسخر منها، والنظر إلى سياقها نظراً لا منطقياً، إلى ملهاة تحتمل أعباؤها، وتثير الضحك أحداثها: .. "وجحا" الذى عاش التاريخ العربى كله تقريباً، والذى درج فى كل بقعة من بقاع العالم العربى وفى كل بيئة وفى كل طبقة يثبت بجلاء، وحدة الوجدان العربى ويكشف عن خصائص هذه الأمة، ونحن نستطيع أن نتبين طبائع الشعوب من هذه الشخصيات الشعبية، فللأمة الإنجليزية "وليم الطحان" وللإيطاليين "بارتولدو" وللروس "بلاكيرو" وللعرب "جحا".

مجلة الفنون الشعبية/ العدد الثانى/ أغسطس ١٩٦٠

البطولة فى الأدب الشعبى

دراسة ألقيت فى مؤتمر الأدباء العرب بالكويت

لا بد لنا أن نقدم بين يدى هذا البحث بعض الفكرات الأساسية التى تحتاج إلى شىء من الإيضاح، فإن الأمة العربية بحكم وضعها التاريخى، وموقعها الجغرافى ذات تراث طويل متواصل، وهو تراث لونته البيئة المادية، وصاغته البيئة الاجتماعية، وأثرت به فى حياة الإنسان بصفة عامة من الناحيتين العقلية والوجدانية، وتراث كل أمة هو خلاصة المعارف والمشاعر والتجاريب التى يسلمها كل جيل إلى الجيل الذى يكر بعده. وإذا قلنا "التراث الثقافى" للأمة العربية، فإننا لا نعنى بذلك التراث العلمى فقط، ذلك لأن الثقافة بمعناها المتسع تنتظم جميع الخبرات، والأعمال فى هذا المجتمع وهى لذلك أوسع مدى بكثير من المعرفة ومن العلم، ومن هنا كان الجانب الوجدانى من هذا التراث ينتظم المأثور من فنها وأدبها. وكانت دائرة الأدب فيه تضم أدب الخاصة ومن كانوا يسمون بالعامة على السواء.

والأدب الشعبى كما نعرفه اليوم، يتسم بخصلتين أساسيتين: أولاهما، وهى على جانب كبير من الأهمية فى موضوعنا، أنه أدخل فى الجهد الجمعى منه فى الجهد الفردى، ومع أن الأدب باعتباره فنًا جميلاً يتوسل بالكلام أو اللغة المنطوقة، إلا أن طابع الشخصية الفردية لا يظهر فيه. ولا تخرجه هذه الخصلة إطلاقًا من نطاق الفن المحقق للحياة بالتعبير، إذا نحن نظرنا إلى الجماعة التى يصدر عنها باعتبارها شخصية متكاملة منسجمة، لها ملامحها النفسية، ووجدانها المعبر، وهى تقابل فى هذه

الناحية الفرد بوجدانه الخاص، وملامحه النفسية المميزة. وهذا هو السبب الذى جعل أكثر الآثار الشعبية مجهولة المؤلف أو تكاد، والمنسوب منها إلى مؤلف بعينه، تحتاج النسبة فيه تحقيقًا. ولا يمنع هذا أن تكون هذه الآثار قد صدرت عن آحاد بأعيانهم، بيد أن هؤلاء الآحاد اندمجت وجداناتهم فى وجدان الجماعة من ناحية، ولم تحتفل الجماعة بخصوصيتهم احتفالها بخصوصيتها هى من ناحية أخرى. أما الخصلة الثانية، وهى لا تقل عن الأولى أهمية. فهى أن الإبداع والتذوق فى الأدب الشعبى واحد. وإذا كان الفنان الفرد يبدع أثره أولاً استجابة لوقع الحياة على نفسه فى لحظة أو لحظات، ثم يأتى المتذوق فيتفاعل مع الأثر الأدبى، فإن الحاجز بين الإبداع والتذوق فى الأدب الشعبى لا يكاد يلحظ، لأن الوجدان الجمعى هو المبدع، وهو المتذوق فى وقت معًا.

ونمت فكرة أخرى لا بد من توضيحها، وهى وسيلة الفن القولى الشعبى، ونقصد بها اللغة المنطوقة، فالأصل فى اللغة هو المخارج المركبة التى اصطلحت الجماعة على دلالاتها، وهى ثمرة التجمع والعامل عليه، ولا توجد رابطة أقوى منها فى أى جماعة وهى لا تمكن الفكرة فقط، ولكنها تحكى الستور أيضًا، ولا بد أن يدخل فى الاعتبار طبيعة الصوت والمخرج، والنبرة، والاسترسال والارتفاع والوقف وما إلى هذا بسبيل... اللغة ملامح الجماعة وشخصية الفرد، وفكرته الخاصة وإحساسه الخاص فى موقف بذاته... ولغة الأمة هى الحصيلة الكاملة للروابط الاجتماعية فيها عن طريق الاتصال بالتلاغى، وتدخل فيها صورها الطبقية ودراماتها وعلاقاتها، ولغة الأمة العربية ـ كما أدرك الأقدمون ـ هى مجموع ما يصدر عن اللسان العربى على اختلاف اللهجات والبيئات، ومن هنا كان أدبنا المتوسل بلغتنا ليس الفصيح وحده، ولا المدون وحده ولكنه الأدب الذى يتوسل بجميع اللهجات فى جميع البيئات والأجيال.

وتقودنا هذه الفكرة إلى تصحيح الزعم الملح الذى أصبح فى بعض الأوساط العلمية والأدبية من الحقائق المسلمة وهو الزعم الذى بدأ به الفيلسوف الفرنسى

"إرنست رينان" الذى يهمنا منه افتقار الشعب العربى إلى التجسيم الملحمى والدرامى، فالواقع أن الأمة العربية كغيرها من الأمم مرت بالطور الأسطورى، والطور الملحمى، وتاريخها أقدم من الجاهلية الثانية المصطلح عليها، وبقايا أساطيرها التى فقدت وظائفها الحيوية، مبثوثة فى كتب التاريخ العام، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات، أما ملاحمها فلا تزال حية فعالة فى المجتمع إلى يومنا، وهى تستكمل كل مقومات الملحمة... والبطولة فى الأدب الشعبى، إذا أردنا أن نستخلصها، فإن الواجب يقتضينا أن ننظر فى هذه الملاحم.

البطولة بين الأساطير والملاحم

وليس من غرضنا أن نحتكم إلى فلسفة التاريخ، وما تتشعب عنه من مذاهب، وحسبنا أن ننظر إلى تطور فكرة البطولة فى المجتمع باعتبارها عاملاً من عوامل "التغير" فى حياة الإنسان فقد كانت الأسطورة تحكى عند الجماعات البدائية فعال إله أو شبه إله، وتفسر بمنطق العقل البدائى ظواهر الكون، وتعلل العلاقات والنظم والعادات، وتنظيم القول والإشارة والإيقاع والرسم وصياغة المادة، والبطل فيها هو الخالق للقدر وللمصير، وهو فوق الطبيعى والممكن، ومع ذلك فالبطل الأسطورى يحكى نزوع الإنسان إلى المعرفة والكشف عن المجهول، واستئناس المتوحش، والتحكم فى العناصر والتغلب على الزمان والمكان. وأيًا كان التفسير الذى يذهب إليه أصحاب علم النفس أو الإنسان أو الاجتماع فإن الأسطورة إنما تميز من غيرها بوظيفتها الحيوية الفعالة وطابعها المتصل بالعقيدة البدائية.

أما البطل فى الملحمة فهو إنسان بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى مهما كانت قدرته، ومهما كانت الخوارق التى يقوم بها، ومهما كانت القوة التى تعينه أو يستعين بها. ومع هذه الإنسانية فيه، ومع وضوح ملامحه وخصائصه فإنه ليس فرداً محدوداً بذاته الخاصة، لأنه "المثال" الذى ابتدعه وجدان الجماعة ليكون نموذجاً لكل من أفرادها

فهو جماع فضائلها. وهو المحقق لأحلامها ورغائبها. وإذا كانت الملحمة التى تصدر عن الوجدان القومى تحكى ضربًا من الصراع فإننا نلاحظ أن هذا الصراع يقوم على دعامتين أولاهما: صراع العدو المشترك. وثانيهما، تقويم السلوك فى الجماعة بحيث يصبح متفقًا مع الأحداث العامة، ومسايرًا لمثل الجماعة فى وقت واحد.

والملحمة الشعبية تمهد دائمًا لظهور البطل، وهى تبدأ قبل خروجه إلى الدنيا وتمر بمراحل من الإرهاص والتبشير، ثم تأخذ فى متابعته خطوة خطوة، وتثقفه بما ينبغى لمثله أن يثقف، وتهيؤه لأحداثها الكبرى، وأعماله غير المألوفة لا يأتى العجب فيها من الشذوذ، وإنما يأتى من المبالغة فى المألوف نفسه، والبطل الشعبى على موعد أبدًا مع القدر. إنه يختلف عن البطل الدرامى التراجيدى، فالأول لا يتعقبه خطأ وقع فيه أو قام به غيره، ولا يأخذ فى مصارعة القدر، ولذلك تختلف النهاية لكل منهما، فبطل الملحمة ينتصر والبطل التراجيدى ينهزم. والشعب الذى يحقق أمانيه بالملاحم يعرف النهاية أو يرسم النهاية، ولا يقوم التشخيص على الكشف عنها، بل يقوم على انتظارها، وهى انتصار البطل الممثل لقومه المجسم للخير، ولا يمكن أن ينتظر الشعب شيئًا آخر غير هذا... والأبطال الثانويون يعملون على التكامل النفسى للشعب، فهم يجسمون بعض الصفات، وبعض المزايا. وقد يحدث خلاف جانبى بينهم يأتى ثمرة لصراع ثانوى بين الذات المفردة أو العصبيات الصغيرة وبين الذات العامة، ولا بد أن تتغلب الفكرة القومية العامة آخر الأمر، ولا يكون ذلك على حساب الجماعية وإنما يكون خضوعًا لوجدانها المشترك.

عمر البطولة

والشعب عندما يتفنن بالأدب على هذه الصورة الملحمية كالفرد عندما ينشئ أثرًا أدبيًا... إن أول ما يقوم به هو أن ينتخب ما يلائم موقفه الشعورى الخاص، ولما كان

موقف الشعب يتصل بغيره من سائر الأقوام فهو يبحث عما يلائم هذا الموقف، ولذلك نراه دائمًا يلتفت إلى الوراء يفتش فى أحداث الماضى، ويتصور لضرورات التجسيم والانسجام القومى أن هناك عصراً ذهبياً، وإن هناك عصراً آخر للبطولة. فأما العصر الذهبى فهو مثال الحضارة والنعيم، وأما عصر البطولة فهو مثال الفضائل القومية الخالصة، ولذلك كان من الطبيعى - إذا تجاوزنا عن المغازى الشعبية، وعن سير الأولياء كما تصورها الشعب إلى الملاحم المتكاملة، أن نجد ازدهار الملاحم إنما كان فى تلك الفترة التى التقى فيها الشعب العربى بالغرب وهى المعروفة عند المؤرخين بفترة الحروب الصليبية، فقد اهتز فيها الوجدان العربى هزة قوية دفعته إلى أن يعتصم بعصر البطولة فانتخب من الفرسان الجاهليين سيرة "المهلهل" أو "الزير سالم" وسيرة "عنترة بن شداد" وسيرة "سيف بن ذى يزن" وطالت الحروب الصليبية وكانت الوقائع فيها مستعرة الأوار، وغلب غير العرب على الحكم، فازداد اعتصام الوجدان العربى بالسمة المشتركة فيه وهى العروبة، وتخير تلك الهجرات القيسية المتتابعة من بلاد نجد، وانتشارها فى الوطن العربى. فقص أثرها إلى العراق والشام ومصر، وشمال إفريقية، أى من الخليج إلى المحيط، ولم يكن همه أن يحكى عصبية قيسية أو ربيعية... مضرية أو قحطانية وإنما كان همه الأول إبراز العروبة، حتى إذا انتهت الحروب الصليبية، وقام بتصنيفها الظاهر بيبرس بعد صلاح الدين، جعلوه محور نوع آخر من قصص الفروسية ذات الطابع الملحمى. وكما أن المتفنن ينتخب من أحداث التاريخ، ويعطى نفسه بعض الحرية فى تعديل الأحداث فإن الشعب يفعل ذلك أيضًا، لأن الوقائع لا تعنيه فى ذاتها بقدر ما تعنيه دلالاتها ونتائجها، ومن هنا رأينا الشعب يتحرَّر من التاريخ. ويتخلص من نطاق الزمن، وحد المكان ويجعل بعض الأبطال الجاهليين أبطالاً إسلاميين. ولم يكتف بذلك، بل دفعته عروبته ونزعته إلى التحرر، إلى أن يجعل الظاهر بيبرس منتسباً إلى العرب، وأن يفل قيده كعبد مملوك، وأن يرهص بما سوف يقوم به على لسان الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب.

الملحمة والقومية العربية

تحكى الملحمة الشعبية إذن الوجدان القومى العربى، ولقد ازدهرت فى أواخر الحروب الصليبية بعد أن هدأت سورة هذا الوجدان وتكاملت الوقائع فى خلده، ولذلك رأينا هذه الملاحم تصبح زاداً للأمة العربية كلها على اختلاف أقاليمها ولهجاتها. وليس من شك فى أنها تأثرت بهذه اللهجات وتلك الأقاليم بعض الشىء ولكنها احتفظت بجميع مقوماتها، بل احتفظت بجميع أحداثها. ورواج بضاعة المنشد المحترف يدل فى ذاته على إحساس المجتمع العربى بشخصيته أمام المجتمعات الأخرى، ذلك لأن تنقله بهذه الملاحم بين الحضر والريف والبادية يدل على فاعلية الملحمة، وعلى قيامها بوظائفها الحيوية فى إذكاء الشعور بالعروبة من ناحية، ويعمل على انسجام المجتمع العربى كله من ناحية أخرى، ويشحذ فيه نوازع الدفاع والمقاومة، ويدفعه إلى أن يستعيد أمجاده.

ولعل حرفة هذا المنشد المحترف تصور وحدها بما اتخذت من مراسيم وتقاليد الطابع العربى لهذه الملاحم، فهو يبرز فى المواسم والأسواق والمجتمعات العامة، ويتخذ فى الغالب الأعم الزى الشرقى العربى، ويتوسل بالإنشاد والتمثيل والسرد، ويستعين بالآلة المعروفة برباب الشاعر.

وليس هذا هو كل شىء، بل إنه يستحضر كل بطل أمام المستمعين، بأن يقدم نفسه بصفة "الفتى" وما نظن أنه كان يقصد مصطلحاً صوفياً بمراسيم سرية، وإنما أراد أن يجسم الفتوة العربية كما عرفت فى العصر الجاهلى والأموى وبيئات البداوة، ويردف ذلك بأن يذكر البطل اسمه، وهو معروف مشهور عند الناس يحبونه لأنه مثالهم ونموذجهم ويقرن ذلك بنسبه إلى قبيلته العربية "يقول الفتى أبو زيد هلالى سلامة" وقد تبدأ النسبة إلى القبيلة قبل الاسم "الخفاجى عامر"، ولهذا دلالته على أن العروبة هى الباعث الأول، والعاطفة المشتركة. فإن أضفنا إلى ذلك أن المنشد المحترف يبدأ سمره بالصلاة على النبى، باعتباره المثل الأعلى للإنسان من ناحية وباعتباره قد اصطفى من

بين العـرب من ناحيـة أخـرى، ولاحظنا أن ذكـر النبى ـ صلى الله عليـه وسلم ـ يردف دائمًا بما يدل على عروبته أدركنا قوة هذا الباعث وهذه العاطفة المشتركة.

وما دامت الملحمة تمثل موقف الشعب العربى من سائر الشعوب، فإن البطل فيها يتخذ مكان الرياسة والقيادة والتوجيه، ونحن نعلم أن الشعب اعتصم بعصر البطولة وانتخب من الفرسان الأوائل أبطاله، ومن هنا انعكست صـورة الرياسـة العربيـة فى المجتمع القبلى على الملحمة، فلقد كان المجتمع أبويًا أو بطريقيًا أو هيراركيًا ـ كما يقول أصـحـاب الاجـتـمـاع ـ وليس المهم عند الشعب إلا أن يكون أبًا لقـومـه على التـحـقـيق النفسى. ولما كانت الملحمة تجسم نزعتين تحريريتين: أولاهما الدفاع عن الذات العامة أمام عدو مشترك والثانية الدفاع عن كرامة الفرد باعتباره واحدًا من جماعة عزيزة على نفسـها وعلى آحادها، فـقد رأينا البطل يناضل العدو ويحكى بطريق غير مبـاشـر ما ينبغى أن تكون عليه العدالة الاجتماعية.

الفروسية

وتذكر كتب التاريخ دائمًا أن الفروسية نمط من أنماط الحياة، ونظام قائم برأسه من نظم المجـتـمـع، غلب على أوربا الغـربيـة فى الجـزء الثـانى من القـرون الوسطى... وكانت بواكير هذه الفروسية فى القرن الحادى عشر، وبلغت ذروتها فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ثم أخذ نجمها فى الأفول نذيرًا بظهور أسـاس آخر للحياة عرف به عصـر النهضة أو عصر الإحياء... وكانت هـذه الفروسية الأوربية تقوم على دعائم ثلاث هى: الحـرب والدين والحب... وكـانت الحلقـة التى تصل الدعـامـة الأولى بالثـانيـة، أى الحرب بالدين، هى الحروب الصليبية... والتى تصل الثانية بالثالثة أى الدين بالحب، هى الولاء للعذراء ومحاولة البحث عن شبيهة لها تكون حافزًا للفارس على اكتسـاب الفضـائل فى السلم وركوب الأهـوال فى الحـرب، ولكن الفروسـيـة العربيـة أقدم من هذا عهدًا وأرسخ قدمًا، حتى أننا لا نستطيع أن نتبين بداياتها على التحقيق أو الترجيح...

فإن الفرس كان عنصراً هامًا فى الحياة الجاهلية، تقاس به الثروة والقدرة على السواء، كما نجد الفارس يبرز فى المجتمع العربى الجاهلى، ويصبح المحور الذى تدور عليه حياة القبيلة بأسرها. وكثيراً ما اجتمعت فضائل الفروسية بفضائل الشعر، فرأينا الرجل منهم يدعى "الفارس الشاعر" وكتب الأدب زاخرة بأخبار هؤلاء الفرسان الشعراء، نجدها فى كتاب الأغانى، كما نجدها فى العقد الفريد وفى غيرها من دواوين الأدب الجامعة لأيام العرب وأشعارهم. ومن اليسير أن نتبين الدعامتين اللتين قامت عليهما الفروسية الجاهلية وهما ـ الحرب والحب... فإن أيام العرب تصور ما اشتجر بين القبائل من وقائع، كما أن تقاليد الشعر التى جعلت الحب بين الموضوعات الأساسية فى القصيدة العربية وقرنته بغيره من أغراض الحماسة، تجعلنا نؤمن برسوخ هذه الدعامة. ومن يعكف على دراسة الملاحم الشعبية يجد أنها مطبوعة بطابع الفروسية فى كل جزء من أجزائها فإن الفارس هو المحور الذى تدور عليه حوادث الملحمة أو السيرة كلها، فأبو زيد هو البطل فى سيرة بنى هلال، لأنه هو الفارس الأول فيها، وقد تعقبته الملحمة منذ حملت به أمه السيدة خضرة الشريفة، ومنذ أخرجت من ديار زوجها إلى ديار بنى الزحلان وقصت مراحل صباه وتربيته وشغفه بالفروسية وحبه للأفراس ونزوعه إلى المبارزة، ومبادرته إلى نجدة الأهل وحماية العشيرة... وما تزال به حتى تضطر القبيلة إلى التفكير فى الهجرة فيردد لها الطريق نحو المغارب مع الفتيان الأوائل فى القبيلة وهم مرعى ويحيى ويونس، ثم تروى أسرهم وفرار أبى زيد وعودته إلى قومه واستنفارهم لتخليص الأسرى، وتفصل الكلام فى مراحل السير ووقائع الحرب، إلى أن يتم لبنى هلال النصر.

وجميع الأبطال الذين يشاركون أبا زيد فى هذه السيرة من الفرسان ولعل أقواهم هو دياب بن غانم الذى يصور حب الفارس لفرسه وإكبارها والاعتزاز بها وعدم التفريط فيها، بل إنه يراها خيراً من الولد والأهل. ومن السيرة فصل رائع يمثل هذا الحب القوى بين الفارس والفرس... فقد تعرضت القبيلة كلها لمكروه شديد فى صعيد

مصر، ذلك أنها واجهت خصماً عنيداً، هو الماضى بن مقرب الذى اشترط لمهادنة بنى هلال والسماح لهم بالمرور أن يأخذ فرس دياب، واسمها الشهبة فيلبى دعوة القبيلة على الإذعان وتؤخذ الفرس منه كرهاً، ولكن الفرس تكره أن يمتطيها غير صاحبها، فتلقى بالماضى بن مقرب وتعود إلى دياب الذى يقربها غيثاً. ولما أشرف بنو هلال على غايتهم، ماتت الفرس... واحتفل القوم بدفنها احتفالاً مشهوداً كما يحتفل بدفن العظماء والأبطال وأخذ نجم دياب يأفل بعدها رويداً وهو لا يفتأ يذكرها فإذا بلغته الوفاة أوصى أن يدفن إلى جانبها.

وقوام البطولة فى هذا الإطار هو الشجاعة، وهى صفة مشتركة بين جميع الفرسان، وليس بين الراشدين فى الجماعة من يخرج عن زمرتهم اللهم إلا من تقعد به الشيخوخة، أو يحول العجز بينه وبين مقتضياتها وشجاعة الفارس تتفرع عنها خلائق أخرى عرف بها العربى فى حياته كما سجلتها ملاحمه الشعبية كالعفة والنجدة والإباء والكرم.

وأبرز هذه الخلائق الإباء الذى يتسم بمقاومة الظلم أياً كان. ولما كان الضيم الفردى يجر دائماً إلى نجدة جماعية فقد كان من الطبيعى أن تستشعر الجماعة كلها العزة فى نفسها وفى أفرادها، وألا تتساهل فيما يتعرض له الفرد مثله فى ذلك مثل الجماعة كلها إذا تعرضت لمن يتحيفها أو يعمل على الإنقاص من قدرها أو الإغارة عليها.

وحرصت الملحمة الشعبية على صفة الشجاعة فى البطل بكل ما تنتظم من خلائق وأكدتها بأن خلعت على عدوه الخصلة نفسها لتجعل من هذا العدو المكافئ لبطلها فى الكر والقوة ومضاء العزم كما أنها سايرت الحياة ومنطق الأحداث عندما جعلت النزال بين الأبطال نزالاً بين الأقران، والوقائع بينهما لا تنتهى هى اللقاء الأول أو الثانى، وما أكثر المعارك المتوازنة بينهما. وربما رجحت كفة العدو فى معركة أو أكثر تأكيداً لهذه الموازنة فى الشجاعة بين البطل وعدوه، وكأنما أرادت ألا يحارب البطل إلا بطلاً مثله،

وإن كانت فى بعض الأحيان تجرد العدو من بعض الخلائق التى تنتظمها الشجاعة ما عدا البأس والمضاء فى الحرب.

ولم تغفل الملحمة الشعبية جانب "العقل" فى بطلها الفارس لأنها أدركت ما يدركه الشعب من أن البأس والقدرة على الحرب لا تكفيان وحدهما فى إحراز النصر. فجعلت البطل قوى الملاحظة، سريع الخاطر، لا يتحرك لأول بادرة بل يؤثر التدبير لحل المعضلات العظيمة، والأحداث الجسيمة. ومن هنا كان الذكاء ملازمًا للشجاعة، وكانت الحيلة ملازمة لثقافة الحرب. وما من بطل فى الملاحم الشعبية لا يصطنع الحيلة التى تصل أحيانًا إلى التفكير، وإلى ما يشبه خدع الحرب، فلقد كان أبو زيد الهلالى مشهورًا بحيلته، اشتهاره بالشجاعة، والمثل السائر يفسر هذه الظاهرة "سكة أبو زيدّ كلها مسالك". وكان جمال الدين شيحة فى سيرة الظاهر بيبرس يعتمد على التفكر، والعبارة المشهورة "ملاعيب شيحة" ثم "جراب الحيل" تؤكد ذلك.

البطل والمرأة

وإذا كان مجتمع الفرسان فى أوربا إبان القرون الوسطى يعرف المرأة ويتوسل بها فى تجسيم مثله العليا، وإذكاء شجاعته، فإن مجتمع الفرسان من العرب كما صورته الملاحم الشعبية لم يقف من المرأة هذا الموقف بحيث يجعلها عنصرًا مساعدًا خارج إطاره.

ولقد احتفل الشعب بالمرأة كعنصر إيجابى مشارك فى الملحمة، ففى سيرة بنى هلال نجد الجازية تترك زوجها وولدها لتقوم بواجبها العام فى الاستنفار للحرب ثم للتشجيع عليها، ثم للعمل على ضم الصفوف أثناءها، ولم تكتف بذلك، بل شاركت فى التدبير والحيلة واعتصمت بعفتها، ولم تتزوج الماضى بن مقرب فى صعيد مصر، بل انضمت إلى قومها وكانت من الأسباب التى أعانت على بلوغ الغاية وإحراز النصر.

وقد يستعين البطل بالحب أو يعينه القدر بالحب كما حدث لعنترة الذى حقق وجوده بحافز الحب، وكان لا بد له أن يشترى حريته بعمل تتطلبه الجماعة، وهو الدفاع عن الحمى.

وهناك نوع عبقرى من العاطفة أبرزته الملحمة الشعبية لا تقوم على العاطفة بين الرجل والمرأة، وهى عاطفة الزوجية أو اللذين يصبوان إلى أن يكونا زوجين... إنها عاطفة الأمومة، ولكنها أمومة من نوع عبقرى، فقد يحتاج البطل فى حداثته وفترة تكوينه وتهيئته وهو مبعد عن أهله إلى قلب يرعاه ويحدب عليه، فيجد فى إحدى السيدات الفضليات من تتوسم النجابة فيه، ومن تقرأ فى وجهه البطولة فتتبناه، وتأخذ نفسها برعايته وتربيته، وتهيئة أسباب العلم له، ولا تبخل عليه بكل ما يحتاج إليه الفارس من ثقافة عملية كما حدث للظاهر بيبرس.

وكانت ملاحمنا الشعبية العربية واقعية فى تصوير المرأة، ولم تكن مثالية كما هو الشأن بالملحمة الغربية فى عصر الفروسية، فأبرزت مشاعرها وخوفها على زوجها، وفرقها من النساء الأخريات، ولكنها كانت دائمًا عندما يجد الجد تؤثر الصالح العام على العاطفة الخاصة. ونحن نلاحظ أن المرأة كانت عنصراً هامًا فى بعض المعارك، فحبها يعين على النصر واختطافها يخلق المعركة، وهى إذا أسرت كانت مثالاً على الشجاعة، وعلى ما ينبغى للمرأة العربية أو الفتاة العربية فى نظر العرب حفاظًا على السر وعلى العرض.

البطولة والقدر

قلنا إن البطل الملحمى لا يصارع القدر ولكنه يحقق الأحداث التى تريدها الأقدار فهو من هذه الناحية رجل الأقدار، وهو مكلف برسالة سامية ذات طابع قومى، وهو يعرف هذه الرسالة معرفته لنفسه، ويجد فى تحقيقها واثقًا من النصر. وتؤكد هذه

المعرفة عنده إرهاصات وتنبؤات... ويؤكدها العرافون على صفحة الرمال، ويؤكدها المنجمون من صفحة السماء، ويؤكدها العارفون بتأويل الأحلام... بل إن سائر الأفراد فى الملحمة يميزون البطل ويعرفونه، وقد ينتظرونه، وتأتيهم المعرفة هم أيضًا من العرافين والمنجمين ومفسرى الأحلام. وقد تظهر الحوادث فى بعض الأحيان غير ما يعرفون ويتوقعون، فلا يرتابون، لأن القدر قد خط فى صحيفته أن يكون النصر على يد البطل دون غيره. وهى قاعدة مطردة فى الملاحم الشعبية كلها.

فالطائر الأسود الذى يتغلب على سائر الطير أمام السيدة خضرة الشريفة يشير إلى ما سوف يكون لهذا الغلام الأسمر الذى أخرجت بسببه من ديار زوجها، وتركت وحيدة فى البادية تحت رحمة الأقدار. وفى مقدمة سيرة الظاهر بيبرس لوح كألواح الشطرنج عليه صحائف من ذهب تمثل الشر والعدو، وتجسم الكيد والخسة واللؤم والطمع، وتعقب كل واحدة منها صحائف من فضة تمثل الخير والنقاء والعفة والحياة صحيفة صفراء تعقبها صحيفة بيضاء، فهى متداولة بين الشر والخير، وعلى الأولى سجلت وقائع العدو، وعلى الثانية سجلت وقائع الأبطال المسلمين والعرب، والنتيجة معروفة منذ اللحظة الأولى، فهذه لوحة القدر تداول الحياة بين الفريقين، ويكون الكر والفر، والتفكير والتدبير، والنصر آخر الأمر للخير وأنصاره.

ومع أن البطل يجسم الفضائل المعروفة المتمثلة عند قومه، وتوصف شجاعته فى شىء من المبالغة فإنه لا يخل بأبعاد الصورة، وما يجب لها من تناسب، إلا أنه يتوسل أحيانًا بما فوق الواقع وما فوق الطبيعى. وهو ما دام على الخير فالأولياء يعينونه بكراماتهم وينقذونه من المآزق ويطوون له المكان والزمان، ويفكونه من الأسر، ويكشفون عنه المحجوب، وقد يتوسل بأدوات عجيبة لها قوى خارقة كالأسلحة الخاصة، والدواب الخاصة، وبسط الريح، وما إلى هذا بسبيل.

ويجب أن نذكر أن الأساطير عندما تفقد وظائفها الحيوية تحل عقدها وتصبح متفرقات من الحكايات التى يشيع فيها السحر وما إليه. وهذه العناصر نجدها فى

الملحمة بعد أن برئت من إطارها الأول، وزحفت فى تضاعيف الأحداث ولعل بعض الأشخاص، وبعض الوقائع امتداد لأساطير سابقة تحولت من تفسير المظاهر الطبيعية والاجتماعية بالعقل البدائى إلى تسجيل الأمجاد القومية تعبيراً عن الوجدان العام، ومع ذلك فالبطل فى الحكايات الشعبية قد يمثل فضيلة أو صفة تتطلبها الجماعة وتحتاج إليها، ولذلك نراها وقد انحدرت إلى سفح الكيان الاجتماعى وأصبحت سمراً ترفيهياً للدهماء أو وسيلة تربوية للصغار.

خاتمة

ونحن نعيش الآن فى عصر يمكن أن نطلق عليه "العصر الملحمى" وموقفنا من سائر الأقوام يحتاج إلى تأكيد البطولة كما يتمثلها وجداننا. وإذا كانت ملاحمنا وحكاياتنا الشعبية تنحصر أمام التدوين والترجمة ووسائل الاتصال بالناس كالطباعة والصحافة والإذاعة والسينما، فإن من واجبنا أن نعرف أن وجداننا القومى موصول الحياة وأننا لا ننشئ وجداناً جديداً، وكلنا نلاحظ تطور وجدان حى فعال، ثم نعمل بعد ذلك على معاونته ليسير فى طريقه المحقق لوجوده. ولذلك كان من الضرورى أن نحتفل بالبطولة فى الأدب الشعبى، أو بتعبير آخر أن نحتفل بالملحمة الشعبية، فنبعثها ثم نعدل فيها تعديلاً يصفيها من العصبيات الصغيرة، ويؤكد الغاية القومية منها، ويجعل أساس التعبير فى الدرامة والقصة والشعر يقوم على الملحمة البطولية القومية، وهى تصلح فى الوقت نفسه بعد التصفية والتعديل لأن تفيد الموسيقى وسائر الفنون، كما تصلح فى تربية الناشئين.

مجلة الفنون الشعبية/ العدد الأول/ أبريل ١٩٥٩

التراث الشعبى وأدب الأطفال

تلقيت منذ شهر وبعض شهر رسالة من سيدة مصرية تقوم بدراسة عن أدب الأطفال لتتقدم بها إلى جامعة مدريد بإسبانيا، وسألتنى عن علاقة هذا الأدب بالتراث الشعبى. وذكرنى سؤالها بمناهج الدارسين فى علوم الإنسان والأساطير والمأثورات الشعبية أوائل هذا القرن، ذلك لأن هذه المناهج استخلصت من الملاحظات الكثيرة التى جمعها العلماء عن مراحل التكوين عند الكائن الإنسانى أن ظهور الجماعات الإنسانية الأولى كما يشبه طفولة الفرد من كل الوجوه... يشبهها فى تحوله إلى المشى بقامة معتدلة على قدمين... ويشبهها فى تراكم الثقافة واستغلال الذاكرة والإفادة من التجربة والخطأ وتطور اللغة... يشبهها فى الاعتصام بمنطق ينزع إلى التجسيم وإسباغ الحياة على الظواهر والكائنات وتشخيص الجمادات... ويشبهها فوق هذا كله بتفسير لم يكن قادراً - فى تصور العلماء الآخذين بهذه المناهج - على استخلاص النتائج من مقدماتها أو الالتفات إلى العلاقة الوثيقة بين العلة والمعلول.

وكان طبيعياً أن يؤكد الآخذون بتلك المناهج هذا التشابه بين طفولة الفرد وطفولة الإنسانية بما وجدوه من تماثل بين وجوه التعبير فى المجتمعات البدائية وبين ما ينزع إليه الأطفال من تصوير يغلب عليه الخيال، ولا يكاد يظهر فيه خط دقيق يفرق بين عالم الخيال وعالم الواقع، وأفاد المتخصصون فى علوم الإنسان والأساطير والمأثورات الشعبية من الآثار والنقوش والرسوم وغيرها من أشكال التعبير التى اكتشفت فى القرن الماضى، كما أفادوا من بعض نظريات علم الحياة والأحياء وهى النظريات التى ذهبت إلى أن الكائن الإنسانى يلخص فى نشأته وتكوينه وأطوار حياته، نشأة الحياة

وتطورها من البسيط إلى المعقد، ومن المعقد إلى تاج الخليقة وهو الإنسان بفكره الذى يعى الزمن ويختزن التجربة ويجمع المعارف ويرتبط بالآخرين.

وليس من شك فى أن النتائج التى انتهى إليها أولئك العلماء كانت عظيمة القيمة فى توجيه الانتباه إلى مرحلة الطفولة عند الإنسان، كما كانت بمثابة المصباح الذى أنار الطريق أمام الأجيال لكى تعنى بالجماعات الإنسانية التى لا تزال قريبة من البداوة فى العالمين القديم والجديد على السواء.

ومهما اختلفت مناهج الدراسة بين أجيال العلماء وزوايا التخصص فإن التراث الشعبى، كان ولا يزال، هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب الأطفال. وهو فى هذه الناحية لا يمثل طفولة الإنسان - كما كان هو الظن فى الماضى - ولكنه يمثل جميع الأطوار والمراحل الثقافية التى سارت فيها المجتمعات والشعوب على اختلاف بيئاتها وظروفها. وهذا التراث الشعبى يحكى بالدقة والتفصيل دورة الحياة عند الفرد من الطفولة الباكرة إلى الموت وتصور ما قبل الحياة وما بعد الموت، ولما كانت الطفولة حلقة أساسية ورئيسية من حلقات العمر فقد حظيت بما يناسب مكانتها وقيمتها والآمال المعقودة عليها. ولا بد ونحن نعنى الآن بثقافة الأطفال، أن نلتفت إلى ما يمكن أن نسميه "التراث الشعبى للطفولة والأطفال".

***

ما قبل التعبير..!

ولقد حرص بعض المتخصصين فى تاريخ الفكر الإنسانى على أن يقسموا هذا التاريخ إلى ثلاث مراحل: الأولى لاذت بالخرافة واعتمدت على التفسير الأسطورى للكون والطبيعة والحياة، ومن أجل ذلك أطلقوا عليها مصطلح "ما قبل الفلسفة". والثانية

اكتشف فيها الإنسان علاقة السبب بالمسبب والعلة بالمعلول واستطاع أن يستكمل فيها جهاز المنطق الصورى فى التعليل والقياس والاستنباط، وغلبت على هذه المرحلة نزعات التحديد والتصنيف واستخلاص الحدود وعرفت من أجل ذلك عند أولئك المتخصصين باسم "مرحلة الفلسفة". والثالثة غلب عليها النظر الواقعى وبرز فيها الاعتماد على التجربة والاقتناع بقوانين الحتم فى الطبيعة والحياة وتاريخ الإنسان، ولذلك يمكن أن يسمى "مرحلة العلم"... والمقصود به العلم التجريبى حتى فى الدراسات الإنسانية. ومع ذلك رأى بعض الذين رادوا الطريق إلى "فلسفة العلم" أن يجعلوا اللغة باعتبارها المستودع الأصيل للفكر الإنسانى أساس التقسيم. ولما كانت الطفولة الباكرة تجاهد بمعونة الهيئة الاجتماعية لاكتساب القدرة على التعبير فقد ذهب بعض المعنيين بالدراسات النفسية والتربوية إلى أن يطلقوا عليها مصطلح "ما قبل التعبير"...

وعلى الرغم من اعتماد الطفولة الأولى على عالم الكبار وعلى الإطار الاجتماعى فإن هذه الطفولة التى لا حول لها ولا قوة فى ظاهر أمرها قد أثرت فى ثقافة الناس... كل الناس... الذين نضجت ملكاتهم وقدراتهم. ومن المسلم به عند علماء اللغة أن تجارب الطفولة فى النطق المتعثر استطاعت أن تشق لها طريقًا على قدر من الوضوح فى معاجم الكبار، ومن المفارقات التى يعترف بها اللغويون المحدثون أن مرحلة "ما قبل التعبير" قد منحت المراحل التالية لها كثيراً من المفردات التى ترتبط بالعلاقات الإنسانية الأولية وبالحاجات الضرورية القريبة. يضاف إلى ذلك أن للطفولة معجمها الخاص بها والذى استقر بين الكبار استقرار الكلمات باعتبارها مصطلحات متفق عليها، مع الاعتراف بأن هذا المعجم يستوعب الإشارة والتوقيع والتنغيم إلى جانب المقاطع اللفظية. وهو، كسائر المعاجم الحية، دائم التطور، بل إنه ينمو بصورة أكبر وأقوى من معاجم الكبار، ومقاطعه تتغير باستمرار وتتحول إلى بنية أكثر تعقيداً من الناحية اللفظية. ومن هنا تركت الطفولة فى مرحلة "ما قبل التعبير" بصماتها فى

المقاطع البسيطة وفى كثير من المقاطع المركبة أيضًا. وحملت مع اللفظ ما يلابسها دائمًا فى الاستعمال من الإشارات والأنغام والإيقاعات.

وأدب الطفولة الباكرة وإن كان من صنع الكبار فى ظاهر أمره إلا أنه متأثر إلى أقصى حد بطاقة الأطفال أنفسهم، ذلك لأن الكبار يستغلون النزعة القوية إلى المحاكاة ومن هنا يتسم أدب الطفولة الباكرة بالتمثيل والتنغيم والإيقاع إلى جانب البساطة الساذجة. ومن هنا يستطيع كل باحث فى أدب الأطفال بصورة عامة أن يلاحظ أنه ينقسم إلى قسمين رئيسيين: الأول يبدعه الكبار لكى يتذوقه الصغار ويفيدوا منه والثانى ينشئه الأطفال أنفسهم بعد أن يتخلصوا إلى حد ما من الاعتماد الكامل على التلقى والمحاكاة.

وإذا نحن تجاوزنا فرحة الحياة بميلاد فرد جديد فإننا نواجه أولاً وقبل كل شىء "أغانى المهد" التى يستوعبها التراث الشعبى فى جميع أطوار التاريخ الثقافى والحضارى، وعند كل المجتمعات الإنسانية بلا استثناء. ولقد حفظ التراث الأدبى الفصيح طائفة من أغانى المهد استطاعت أن تنفذ إلى ذاكرة الرواة وأقلام النساخ وعرفت فى أدبنا العربى باسم "المرقصات" لاعتمادها على الحركة الرتيبة التى جعلت مهد الطفل أرجوحة فى معظم الأحيان. ولقد عرفت الآداب الأوربية على اختلاف قومياتها ولغاتها أغانى المهد، وحرص نفر من الرواة على جمعها، واعترفت المطبعة بها فكانت من أوائل ما نشر فى تاريخ المطبوعات الأوربية، كما أنها صادفت آحاداً من الشعراء أعادوا صياغتها أو صقلوها ولم يحفلوا بتسجيل أسمائهم وإن احتفظت الحياة ببعض هذه الأسماء. وساير الاهتمام بجمع أغانى المهد حوافز العناية بالمأثورات الشعبية أو الفلكلور ونشط المتخصصون فى جمعها وتصنيفها ونشرها والمعاونة على تبادل نصوصها واستغلالها فى إبداع ما يماثلها ويناسب مقتضيات الحياة العصرية. أما نحن فى الشرق العربى فلم نحفل بهذه الأغانى إلا قليلاً، وظلت

شفاهية تقليدية ينصرف عنها الجامعون والدارسون لما يغلب عليها من بساطة وسذاجة وضآلة فى العبارة والصورة واللحن جميعًا.

وما من دارس جاد متخصص فى المنظومات التعليمية إلا وهو يأخذ فى اعتباره تلك الأشكال الأدبية الموقعة التى توجه للأطفال والتى تعد بحق باكورة هذا الشعر التعليمى. وتساير هذه الأشكال الموقعة تربية الطفل وتستوعب تدريبه على المشى استيعابها لأوليات المعارف كتعليم النطق والعدد وما إلى هذا بسبيل. ومهما يكن من أمر الاستلهام الذى دفع بعض المعلمين والمربين إلى نظم مقطعات تفى بتلك الأغراض الأولية فإن الأصل فيها والأصيل هو ما يصدر عن الأمهات والأخوات وبعض الكبار صدورًا عفويًا أو كالعفوى يؤكد "تقليدية" ذلك المعين الأول للتربية الذى يتسم بملاءمته لمقتضيات الطفولة كما يتسم بالمرونة التى تجعله يتشكل تبعًا لمقتضيات الإطار الثقافى. ويدل بقاء هذه الأشكال الساذجة فترة طويلة من الزمن وتنقلها بين الأرياف والحواضر على قيامها بوظيفتها التربوية بصورة كاملة، وهى لا تنهض بالنظم وحده وإنما تنهض بالتلحين أيضًا، وليس اللحن قالبًا خارجيًا ولكنه جزء لا يتجزأ من بنية هذه الأغانى الشعبية التعليمية. ويدخل فى هذا الباب تلك "المتتاليات" التى يعرفها أدبنا العربى الشعبى، كما تعرفها آداب جميع الشعوب، وهى تقوم بوظيفتين فى وقت واحد هما معاونة الطفل على بداية الوعى بالعلة والمعلول والترفيه عنه بإثارة فكره أو خياله.

وتسلم هذه الأشكال الأدبية التى أنشئت للطفولة فحسب إلى أشكال أخرى يجتمع على تذوقها الصغار والكبار معًا، وأهم هذه الأشكال - وهى التى وجهت المتخصصين فى الدراسات الإنسانية إلى الطفولة - الحكاية الشعبية التى تعد الحلقة الكبرى فى التراث الأدبى الشعبى.

***

وليس هناك أثر أدبى التقت عليه الطبقات ومراحل التطور والعمر كالحكاية الشعبية، ذلك لأنها تمثل لقاء الماضى بالحاضر... لقاء الكبار بالصغار... لقاء الشرق بالغرب. وهذه المزية هى التى دفعت المتخصصين فى المأثورات الشعبية بصفة عامة وفى هذا الشكل الأدبى بصفة خاصة إلى محاولة الكشف عن أصولها ومواطنها، وسياقها ومناهج انتشارها. ومهما اختلف هؤلاء العلماء حول الموطن أو الأصل فإن الحكايات الشعبية بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين الشعوب على اختلاف لغاتها ومراحل حضاراتها. وهذه الحكايات الشعبية تناقض ما تصوره البعض من انحصارها فى إقليم بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها ذلك لأنها خضعت - كما لم يخضع شكل أدبى آخر - للأخذ والعطاء بين الأفراد والجماعات، ولم تعترف بالحدود أو العصبيات أو حتى اختلاف اللغات. ومن اليسير أن يجد الباحث صوراً تحكى أنماط الحياة فى الماضى أو فى الغابات أو على قمم الجبال، وكثيراً ما يجد شخوصًا بأماراتها - وبأسمائها فى بعض الأحيان - فى تراث شعوب اختلفت بينها العصور أو الديار. والباعث على احتفاظها بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع فيها إلى جانب التقاء الحلم بالحقيقة مما جعلها أصلح الأشكال للأطفال من فترة التكوين إلى فترات المراهقة والفروسية.

وهذه الحكايات الشعبية التى تزحم تراث الإنسانية قامت بالأداء المباشر واعتمدت على الرواية الشفوية وسايرت تطور الكائن الإنسانى من فترة إلى فترة. فيها الساذج الضئيل فى الشكل والمضمون وفيها المعقد الذى تتعدد فيه الشخوص والعلاقات ولكنها جميعًا تستهدف التصعيد إلى مثال تحرص الإنسانية أو الجماعة عليه، كما تستهدف تثبيت القيم الإنسانية العليا. وتحمل فى كثير من الأحيان عناصر ترفيهية وتعليمية.

وليس من قبيل المصادفة أن يكون الطفل محور اهتمام المعنيين بجمع التراث الشعبى عند ظهور علم المأثورات الشعبية - ولقد برزت هذه الحقيقة عندما نهض الإخوان "جرِم" بجمع الحكايات الشعبية الألمانية، فقد أدركا منذ اللحظة الأولى قيمة

هذه الحكايات بالنسبة للطفولة والأطفال. وإذا كانت مناهج التربية قد مرت بمراحل متعددة منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى الآن فإن التقدم الذى أحرزه المربون المتخصصون إنما اعتمد فى المقام الأول على انتخاب الحكايات الشعبية واستغلالها وتشذيبها. وأقبل الأدباء عليها يعدونها لمراحل الطفولة ولأشكال التعبير المختلفة، ويخضعونها لمقتضيات الحوار والتمثيل ويفيدون منها فى تنمية المواهب والملكات فى الفنون الزمنية والتشكيلية جميعًا.

وكل من يزور معرضًا لكتب الأطفال يلاحظ غلبة الحكاية الشعبية، على اختلاف المواطن واللغات، ويلاحظ أيضًا ما يؤكد التبادل الحر المرن بين الشعوب فى هذا الشكل العظيم من أشكال التعبير الإنسانى. وليست هناك صعوبة ما فى أن يجد الزائر صورة أو فكرة أو علاقة للصين أو الهند أو فارس أو مصر أو غيرها من ربوع الشرق أو أن يجد تشابهًا بل تطابقًا بين الأنماط والرموز فى أقصى الشمال أو أقصى الغرب. وكان من الطبيعى أن يساير هذا الجانب من أدب الأطفال أو تراث الشعب التطور الذى بلغته وسائل الاتصال فكان التدوين والطبع والتزيين بالصور وتسجيل اللحن الموسيقى. وكان استغلال الصور المتحركة والإذاعة اللاسلكية وكانت الكتب الناطقة والتسجيلات المرئية والمسموعة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشتهر الحكايات الشعبية العربية فى العالم بأسره... ربما أفادت من روافد العالم القديم، ولكن اللغة العربية كانت هى التى حافظت على تلك الذخيرة الإنسانية، وهذا كتاب "كليلة ودمنة" الذى يعد النموذج الكامل للمثل فى إدارة الأحداث على ألسنة البهائم والطير... إنه من أدب الكبار ومن أدب مرحلة هامة من مراحل الطفولة تحتاج إلى تأكيد الاعتصام بالوسط الذهبى فى السلوك. وهذا كتاب "ألف ليلة وليلة" الذى يعتبر من خير ما أثمرته القرائح فى القصص الخيالى قد ظل فترة غير قصيرة المرآة التى يرى فيها الغرب فلسفة الحياة فى الشرق... هذان الكتابان عالميان وهما من تراث الإنسانية كما أنهما من حلقات

التراث الشعبى الذى أقبل عليه الأطفال... إن هذين الأثرين الأدبيين المشهورين من أبرز ما تستوعبه مكتبة الطفل إلى يومنا هذا. وما أكثر الرسوم والصور التى نهض بها الرسامون توضيحًا وإبرازًا للشخوص والمواقف المستمدة من الحكايات الشعبية فى "كليلة ودمنة" أو الليالى.

وعندما نفكر فى ثقافة الطفل باعتبارها الخطوة الأولى فى ثقافة المواطن وثقافة الشعب فإن الواجب يقتضينا أن نبادر إلى جمع "الحواديت" التى يقدمها الكبار للصغار بطريقة عفوية وأن نعين الحياة على الانتخاب، وعلى تخليصها من الرواسب ومن الإمعان فى الخرافة وعوامل الجمود، ولن نكون بذلك مناقضين لمنهج التراث الشعبى ذلك لأن الحياة تختبر الأشكال والمضامين وتحذف وتضيف وتعدل وتنسخ، حتى يظل هذا التراث مسايرًا لمقتضيات الحياة المتطورة أبدًا، ولا بد من التسليم بتحفظ واحد هو الحرص على أصالة الحكاية الشعبية، وهى الأصالة التى جعلت من هذا الشكل أثرًا يجمع مقتضيات التعبير الأدبى إلى جانب قيامه بالوظائف الأساسية فى التربية الفردية والاجتماعية.

***

العمل واللعب

ومن حلقات التراث الشعبى التى لا نستطيع إغفالها بحال من الأحوال هى تلك التى ترتبط بالألعاب وضروب الرياضة، والواقع أن هذه الحلقات ليست وسيلة تزجية الفراغ خارج نطاق النشاط الجاد الذى اصطلحنا على تسميته بالعمل. إننا جميعًا نعرفها باسم الألعاب ولكنها فيما يرتبط بالطفولة نشاط جاد يقوم بوظائف حيوية وتربوية... إن الطفولة الأولى فى نظر الكبار تنزع إلى اللعب ولا تعرف الجد مع أن نشاطها كله تقريبًا يستهدف الإفادة من التجربة والخطأ واستغلال المحاكاة. وتتطور

ألعاب الأطفال كلما تحولوا من فترة إلى أخرى وتختلف باختلاف الجنس... الألعاب الفردية... الألعاب الجماعية... الألعاب الذهنية... ألعاب الذكور وألعاب الإناث... إلخ. وهذه الحركات لا تقوم بذاتها فكثيراً ما تصاحبها عبارات وإيماءات. وإذا كان المربون يعتمدون عليها في التربية وفي التدريب فإن المتخصصين في المأثورات الشعبية يجمعونها ويصنفونها ويحللونها ويرون أنها ترتبط بأشكال التعبير الأخرى بل ترتبط بتصورات قديمة، وكثيراً ما تستجيب لأحداث تاريخية قريبة.

والعلاقة الوثيقة إلى أقصى حد بين التراث الشعبي وأدب الأطفال أكبر من أن يلم بها مقال عارض كهذا المقال، وحسبي أن أنبه إلى أن التراث الشعبي هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب الأطفال عند جميع الأمم على اختلاف البيئات ومراحل الحضارة. وما من دارس أو متخصص في تربية الطفل إلا وهو يعترف بأهمية التراث الشعبي في هذا المجال الحيوي من مجالات الثقافة. ولكن الشيء الوحيد الذي لا بد من الإلحاح عليه هو أن الإفادة من التراث الشعبي في ثقافة الطفل تحتاج إلى وعي صحيح بطبيعة هذا التراث وخصائص وأساليب انتشاره... إن التراث الشعبي دار كبيرة تضم القديم والجديد، ولا بد من الاعتصام بالانتخاب عن وعي وعلم... لو فعلنا ذلك فإننا نساير منطق الحياة الشعبية التي تساير التطور مسايرة كاملة.

مجلة الفنون الشعبية/ العدد ١٤/ سبتمبر ١٩٧٠

خيالُ الظلِّ..

مَسْرحٌ قبلَ المسَارِح الحَديْثة!(*)

لا يستطيع الجيل الجديد من شباب الأمة العربية، أن يتصور أن السينما الناطقة، التى تتغلغل فى حياته اليوم، قد مرت بأطوار متعاقبة يأخذ بعضها من بعض، ويختلف آخرها عن أولها اختلافًا كبيرًا. ولكننا نحن الذين شاهدنا تطور الحياة من حولنا، وهو يتجه فى سيره بخطًى متزايدة السرعة، نستطيع أن نتبين بعض هذه الأطوار، بل نستطيع أن نشير إلى الحلقات الأولى التى لولاها لما نعمت الإنسانية اليوم بالصور المتحركة الناطقة. ولعل أهم هذه الحلقات هى ذلك الضرب من التمثيل بالصور، أو لعل الأحرى أن نقول بظل الصور، وهو المعروف بـ "خيال الظل". والعلاقة بين خيال الظل والسينما، كالعلاقة بين ما نراه من الحيوان المألوف عندنا، وبين أسلافه التى انقرضت منذ أحقاب وأحقاب، كما يقول أصحاب التاريخ الطبيعى.

خيال الظل، ظل الخيال

وخيال الظل من الناحية اللغوية إضافة مقلوبة صحتها "ظل الخيال". بيد أن الناس آثروا هذه التسمية، تركيزًا للانتباه على الأصل الذى ينعكس الظل عنه من

(*) العربى، العدد ١٩ ـ يونيو (حزيران) ١٩٦٠م.

ناحية، وأخذاً بالقانون اللغوى الأصيل الذى يحتكم إلى الموسيقا فى التركيب والوقوف، أكثر مما يحتكم إلى العلاقة العقلية فى العبارة من ناحية أخرى.

ومن الخطأ أن نعد هذا الفن من الأنواع الأدبية فحسب، ذلك لأنه ينظم فى طبيعته وعرضه ظواهر أُخَر يسهم فيها الفن التشكيلى، كما تسهم الموسيقا. ووجوده وازدهاره قروناً متعاقبة من تاريخ الأدب العربى، يُجْلى حقائق على جانب كبير من الأهمية: أولاها أن فن التمثيل المباشر وغير المباشر أقدم من الحملة الفرنسية بكثير، وأنه قد وجد تربة صالحة له فى الأرض العربية، جعلت له أنماطاً خاصة، وتقاليد خاصة. وثانيتها أن التصوير قد امتزج هو الآخر بالروح الشعبى حكاية للواقع، ونقْداً للحياة. وثالثتها أن الموسيقا لم تكن قوالب مكرورة أو جامدة، لأنها سايرت الأحداث والمشاعر، وظواهر الطبيعة أيضاً.

وأذكر أننى شاهدت خيال الظل فى بواكير صباى أكثر من مرة، ولم أكن أتصور وقتذاك أنه سيأخذ فى الانقراض، فلقد كانت الحياة منذ أكثر من أربعين سنة، تحفل بمظاهر لم تعد تلتفت إليها الآن، من ذلك الاهتمام المبالغ فيه بالمناسبات الاجتماعية فى حياة الأفراد، وبخاصة ما يتعلق منها بحفظ النوع الإنسانى، كالختان والعرس. وكانت هذه المناسبات تجسم نماذج تطلبها الجماعة، وتثير الفرحة فى النفوس ويتنافس الناس فى إظهارها ونشرها، وقلما كان الاحتفال بالعرس - مثلاً - يستغرق ليلة واحدة، وقلما كان خيال الظل ينعزل عن هذه المناسبات، فهو يوجد فى معظم الحقول، كما يوجد حيث يكتظ الناس فى بعض المقاهى، وجوده فى المواسم والأعياد. ولم يكن وقفاً على الأطفال والنساء والدهماء، أو من يُسمَّون بالعامة، بل كان من وسائل التسلية والترفيه عند الخواص والسراة، يستقدمونه إلى قصورهم فى تلك المناسبات، وقد يستقر فى أحد القصور طوال شهر رمضان.

جهاز كامل متنقل

وإذا كان خيال الظل، وثيق الارتباط بالفنون الشعبية، فإن دراسته تقوم على المشاهدة الحية، قيامها على العرض التاريخى للأخبار المدونة فى الكتب، فإن من أطرف الملاحظات التى استبقتها ذاكرتى، أن خيال الظل كان يعتمد على جهاز كامل متنقل، يُتيح لأصحاب الصنعة أن يذهبوا به من مكان إلى آخر، ومن مدينة إلى أخرى، كما أنه كان يتخذ فى بعض الأحيان داراً ثابتة له فى القاهرة، ينتقل إليها الناس المشوقون إلى التسلية. ولقد كان فى الحىِّ الذى أعيش فيه مثلُ هذه الدار التى كنا نختلف إليها بين حين وحين، ثم تحولت على الأيام إلى دار للسينما الصامتة، وكأنما كان هذا التحول شارة على التطور الطبيعى الذى يعزُّ على الملاحظة، وإن كان الطور الأول يستوعب الكلام المنغوم وغير المنغوم، فى حين توسل الطور الثانى بالإسراف فى الإشارة، وتدوين الحوار الذى لا يفيد منه الأميون...

نمطان لخيال الظل

ولمسرح خيال الظل نمطان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافًا يسيراً.

فأمَّا أولهما فهو عبارة عن منصَّة توضع قِبالة رحبة من الرحبات. وتكون هذه الرحبة بمثابة مكان النظارة، والمنصَّة بمثابة المسرح، ولكنه ليس مسرحاً يؤدى إلى ما وراءه من حجرات، وإنما تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وبين المصباح والشاشة، رسوم من الجلد تتحرك على قضبان، فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس.

أما النمط الثانى فهو أكثر مرونة من الأول لأنه يستغنى عن المصباح، ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت، أما الرسوم فيحرك كلاً منها عودان من الخشب. والرسوم هى أشخاص المسرحية بأسمائها وأخلاقها وأزيائها، ولكنها لا تقوم بذاتها، وإنما

يحركها أفراد الفرقة، ويسبغون عليها الأوصاف، ويتحدثون على ألسنتها، ويستخلصون من العلاقات والأحداث العظة المطلوبة وقد يتدخلون فى سياق المسرحية، سائلين أو مجيبين أو شارحين، ومعنى ذلك أنه تمثيل مباشر وغير مباشر فى آن واحد.

رجال الفرقة

والصورة الكاملة لأفراد الفرقة تتألف من نفر من الموسيقيين يتزعمهم "الريس" أو الرئيس، ومن محرك للرسم، وقد يشترك معه غيره، ويعرف بـ"المخايل" لأن الرسم فى الاصطلاح هو الخيال. ولما كانت المسرحية تبدأ عادة باستهلال زجلى، وتنتهى كذلك بختام، فقد عرف الذى ينشدهما بـ"الحازق" (بالزاى لا بالذال)، وهو شخص أو ظل خيال، ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدَّته، لا من المهارة والحذق. وهو يعمل على تركيز الانتباه فى حقل يغلب الصخب عليه، مثله فى ذلك مثل الرجل الذى كان يفتتح ويختتم بعض التمثيليات فى العصر الشكسبيرى. ويشترك مع هؤلاء غلام يقلد أصوات النساء، تمامًا كما كان الحال فى المسرح الأوربى إبان عصر النهضة. كما يُسهم معهم رجل نَدِيُّ الصوت يغنى فى المواقف التى تتطلب الغناء.

مرئية وسمعية

ويذهب النقاد المُحدَثون إلى أن المسرحية لا يمكن أن يُحكم عليها بمجرد القراءة، لأنها تتألف من عناصر متشابكة كالحركة والحوار والمنظر وما إلى هذا بسبيل، وهذا هو الحال مع مسرحية خيال الظل، فنحن نخطىء إذا اعتمدنا على النص الملفوظ أو المدوَّن وحده، بل لعل خيال الظل يعتمد على العناصر الأخرى المرئية، اعتماده على العناصر السمعية، ولذلك كان من الضرورى أن يُلِمَّ الباحث بالرسوم التى ترادف فى مصطلحنا الحديث الشخوصَ بهيئاتها وأزيائها وقَسَماتها، والمناظر بما تحكى من

الألوان والأضواء والبساتين ومظاهر الطبيعة الأخرى. هذه الرسوم تصنع من الجلد الذى يُدبَغ بطريقة خاصة، ويقطع طبقًا لما تقتضيه الشخوص أو المناظر، ثم تلوَّن، لا لكى تبدو للعيان دالة على ما تحكيه، وإنما تُنقَش بحيث تبرز بظلالها ما يتراءى من شخص بعينه أو منظر بعينه. وقد لا تثير القطعة منها إذا نحن شاهدناها على منضدة أمامنا شيئًا ما غير حدودها الخارجية، ولكنها بوضعها بين النور والشاشة، تعكس الصورة المطلوبة بألوانها وتناسب أجزائها، وبعض ملامحها وقسماتها.

خيال الظل فلسفة حياة

ولست أدرى لماذا أغفل الباحثون فى فن التصوير العربى أو الإسلامى هذه الرسوم الخاصة بخيال الظل، والتى كانت تعتمد بصورة عملية على معرفة كبيرة بالضوء والبصر، ومدى قدرة الأجسام على التظليل، ودرجات استيعابها للضوء، ومظاهر الألوان التى تنفذ منها. وحسبى أن أشير هنا إلى أن ازدواج التمثيل المباشر وغير المباشر، إنما كان ترجمة صحيحة لفلسفة الحياة التى غلبت على العرب والمسلمين حقبة طويلة من الدهر. فليس يكفى أن يقال اصطناع الخيال يدل على كراهة للتشخيص الإنسانى، ذلك لأن ارتباط العلة بالمعلول، وعلاقة الفعل بالفاعل، والحركة بالمحرك، يقصد إلى معنى كبير فى حياة المسلمين.

ولنعرض لشاهدين يؤكدان هذه الفلسفة، أولهما هذه الأبيات التى تُروَى عن خيال الظل:

رأيتُ خيال الظل أعظم عبرةٍ ... شخوصًا وأصواتًا يخالف بعضُها
تجىء وتمضى بابة بعد بابة ... لمن كان فى علْم الحقائق راقى
بعضًا، وأشكالاً بغير وفاق ... وتَفْنَى جميعًا والمحرِّك باقى

والبابة فى اصطلاح هذه الصناعة، هى المسرحية الواحدة من مسرحيات خيال الظل. وهذه الأبيات التى اختلف الإخباريون فى نسبتها إلى قائلها تشير إلى أن هذا الفن يرمز فى ذاته، إلى أن حياة الناس خيال، وكل شىء إلى زوال، ويبقى وجه ربك ذى الجلال.

صلاح الدين يشاهد خيال الظل

أما الشاهد الثانى فقد أُثِر عن الملك الناصر صلاح الدين الأيوبى، أنه أخرج من قصور الفاطميين أرباب الصناعة الخاصة بخيال الظل لكى يشاهده مع "القاضى الفاضل". وقال الملك لصاحبه وهو يَهمُّ بالقيام من المجلس عند الشروع فيه: "إنْ كان حراماً فما نحضره". وكان القاضى الفاضل، حديث عهد بخدمته، فما أراد أن يكدر عليه، فقعد إلى أن شاهد المسرحية، فقال له الملك: كيف رأيت خيال الظل؟. فقال: رأيت موعظة، رأيت دُولاً تمضى، ودولاً تأتى، ولما طُوى الآزار - طىَّ السجلِّ للكتب - إذا المحرك واحد.

وعلى الرغم مما فى هذه الرواية الأخيرة من تحرُّج القاضى الفاضل، فإنه قد فطن إلى المعنى الكبير العام الذى يُستشَف من جميع مسرحيات خيال الظل فى اعتمادها على التمثيل المباشر وغير المباشر فى آن واحد، فمهما تنوعت الموضوعات، واختلفت المناسبات، وتباينت المواقف، وتضاربت الأحداث، فإن هذا المعنى يُخضعها جميعًا، لفلسفة الحياة الإسلامية التى أخذ بها الشعب كله، خاصته وعامته على السواء، وهى ارتباط إرادة البشر بإرادة أعظم وأقوى وأثبت. وهذه الخاصة فى خيال الظل تجعله يعتمد على ضربين من الوعظ، يتصل الأول بهذه الفلسفة الغلابة، ويرتبط الثانى بموضوع كل مسرحية.

المخايل والحازق

وهناك سمة أخرى من سمات هذا الفن تحددها طبيعته. فكما أن المسرح يتحكم فى الحركة والسياق، فكذلك يتحكم ظل الخيال فى المواقف والأحداث، ومن ثَمَّ لا يجمع المشهد الواحد حشداً من الأشخاص، وإنما يقتصر على آحاد يركز عليهم الانتباه، ويميل فى الغالب إلى الاستعراض والحديث المتصل، وقلما يجنح إلى الحوار المقطع المتشابك. وكان اعتماد "المُخايل" على البراعة فى تحريك الشخوص، تمامًا كما اعتمد "الحازق" على تصويرها. وكل من يطلع على الآثار الباقية من خيال الظل، يلاحظ هذه الحقيقة، على كثرة المناظر والشخوص وتنوعها. ولم يكن من السهل أن يعرض ظل الخيال كل فرد بخصوصيته التى يتميز بها، وقصاراه أن يعرض نموذجاً بشرياً يدل على جنس أو مهنة أو إقليم، تعين على ذلك اللغة واللهجة واللكنة وما إليها، كصاحب الطريق، وصائد السمك، والفلاح، والمغربى، والنوبى والجندى التركى، والمرأة الخاطبة، والقرَّاد، والسبَّاع وهكذا.

أصول خيال الظل

ويكاد يجمع الباحثون على أن خيال الظل صحب العرب ثمانية قرون، ذلك لأنهم جمعوا الروايات والأخبار والشواهد التى تتحدث عنه وتشير إليه، فوجدوا أقدمها يكاد يرجع إلى القرن السادس الهجرى، وهم يذهبون إلى أن المواطن الأصلى لخيال الظل هو الهند، ومنهم من يراه من بلاد الصين، وأنه دخل الوطن العربى مع التتار وما إن استقر فى الإقليم المصرى حتى أصبحت له رسوم وتقاليد يعرف بها ولا يكاد يحيد عنها. من ذلك أنهم اصطلحوا - كما قلنا - على تسمية التمثيلية الخاصة بخيال الظل "بالبابة"، وأن كل بابة تقريبًا تبدأ باستهلال وتنتهى بخاتمة. ولما كانت الفنون الشعبية

يتداخل بعضها فى بعض، فإن التخصُّص الدقيق الذى نعرفه اليوم لم يكن محكمًا، ولذلك رأينا الذين يشتغلون بخيال الظل، يقبسون من تقاليد المنشد المحترف للسير والملاحم، فيبدأون سمرهم ويختمونه بالصلاة على النبى. وأسلوب هذا التمثيل يتوزعه الشعر والنثر المسجوع. وهو بين الفصيح والعامى. وقد نبغ فى إنشائه أدباء مبرِّزون ضاعت روائعهم للأسف الشديد. ولولا جهود بعض الباحثين فى تتبع آثاره المخطوطة، والاتصال بمن كان على قيد الحياة من محترفيه، لعفَّى النسيان عليه، إلا من أوصاف متناثرة فى كتب التاريخ والأدب، وشواهد ممسوخة يرتزق بها بعض المُلهِّين للعامة، وهم أيضًا إلى انقراض.

فنانون مشهورون

وأشهر المنشئين له فيما نعلم، هو الشيخ شمس الدين بن عبد الله محمد بن دانيال بن عبد الله الخزاعى المتوفى عام ٧١١هـ، وكان طبيبًا للعيون وشاعراً من أفحل شعراء عصره. وقد بقيت تمثيليات له تدل على فِراسة بالناس، وبصر بالمجتمع، وقدرة على النقد والتهكم لا يَرقى إليهما غيره. فقد استطاع أن يتخذ أسلوبًا وسطًا يتذوقه الخواص، ويفهمه العوام، وأن يزاوج بين الجد والهزل مزاوجة تصل به إلى الغرض الذى يريد. وتعد بابتاه "طيف الخيال" و"عجيب وغريب" وثيقتين نفيستين للباحثين فى المجتمع المصرى أيام المماليك بعامة، والظاهر بيبرس بخاصة.

وكما تذيع اليوم فى حياتنا العصرية أسماء النوابغ فى التمثيل المسرحى والسينمائى، فكذلك ذاع صيت بعض المجيدين لذلك الضرب من التمثيل، نذكر منهم على سبيل المثال الشيخ سعود، والشيخ على النحلة، وداود العطار، الذين عاشوا فى القرن الحادى عشر الهجرى. وقد كانت لهم كغيرهم من مشاهير الفنانين مشاركة فى التأليف، ونالهم تشريف السلاطين والأمراء والولاة، وخلعت عليهم الكُسَى الفاخرة،

وأغدقت عليهم الجوائز السنية. ولعل أشهرهم هو داود العطار الذى سافر إلى إستنبول لإحياء حفلات زواج الوزير التركى محمد باشا، بكريمة السلطان العثمانى أحمد الأول. وبلغ إعجاب السلطان به أن سمح له بالمثول بين يديه وأجزل له العطاء.

ازدهار خيال الظل

وازدهر فن خيال الظل فى الإقليم المصرى، وكانت له مكانة كبيرة فى جميع النفوس، ويرى بعض الباحثين، أن تركيا أخذته عن الإقليم المصرى. فقد روى ابن إياس مؤرخ مصر الإسلامية أيام العثمانيين إنه "... أشيع أن السلطان سليم لما كان بالمقياس (أى بعد دخوله ديار مصر) أحضر فى بعض الليالى خيال الظل، فلما جلس للفرجة، قيل إن المخايل صنع صفة باب زويلة وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليها، وقطع به الحبل مرتين، فانشرح ابن عثمان لذلك، وأنعم على المخايل فى تلك الليلة بثمانين ديناراً، وخلع عليه قفطاناً مُخملاً بالذهب...".

ورُوِىَ فى موضع آخر أن هذا السلطان نفسه لما راقه تقدم الحرف والصناعات فى مصر، نقل إلى بلاده المشتغلين بخيال الظل فيمن نقل من النوابغ والحذاق. ولكن هذا لم يقض على الفن العربى فى مصر أو يضع من قيمته.

وإذا كان من المتعذر أن نقدر مدى التطور الذى أحرزه فن خيال الظل فى الإقليم المصرى، مدى ثمانية قرون كاملة، فإنَّ فى الموازنة بين المسرحيات التى أُثِرتْ عن "ابن دانيال" الذى عاش فى عهد الظاهر بيبرس، وبين الوصف الذى يجنح إلى التلخيص، والذى قام به العلامة أحمد تيمور فى أوائل هذا القرن الذى نعيش فيه، ما يُلقى شيئاً من الضوء على احتفال المجتمع المصرى بخيال الظل، ومسايرته للأحداث التاريخية، ونقده للآفات الاجتماعية، مع رسوخ تقاليده، وتنويع موضوعاته، والتفنن فى أدواته.

مسرحيات ابن دانيال وثائق تاريخية

ولقد كان ابن دانيال من أبرع الناس في التهكم والسخرية، حتى أن بعض مسرحياته يمكن أن تعد من وثائق التاريخ الاجتماعي في ذلك العصر، ونحن نعلم، مثلاً، أنه تهكم في شعره، بطريقة رمزية غير مباشرة بما اتخذه الظاهر بيبرس من إجراء عنيف في مطاردة المتَّجرين بالبغي والفجور، وتوفير أسباب الخلاعة للناس. ونحن نجد كذلك في بابته "الأمير وصال" إشارة إلى ذلك الحدث التاريخي من قدوم الأمير أبي العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي من بغداد، واحتفاء السلطان بيبرس به. ولم تخل هي الأخرى من نقد سياسي غير مباشر.

ومن أطرف ما يؤثر عن ابن دانيال، أنه كان يضع للمُخايل وأرباب الصناعة، إرشاداً كاملاً لما ينبغي أن يقوموا به. فلم يكن مؤلفًا وكفى، ولكنه كان بصيراً بمقتضيات هذا الفن، عارفًا بدقائقه، ويكاد يكون مشاركًا في الإخراج أيضًا، فهو يطلب إليهم ترتيب الشخوص، ويرسل على ألسنتها ما يلائمها من الحديث، ولا ينسى جلاء الستارة بالشمع، ولا يغفل عن توجيه رئيس الفرقة إلى إنشاد الشعر في مناسبته ووقته، ويؤكد اللحن الذي يجب أن ينتهجوه من "رصد" و"عراق".

أما بابته الموسومة بـ "عجيب وغريب" فإنها تعرض للمشعوذين والمحتالين، وأصحاب الحرف المبهمة، وتكشف عن أسرارهم ووسائلهم، ومختلف أزيائهم، وفنون التنكر والنفاق فيهم. وفيها يُظهر ابن دانيال سبعًا وعشرين شخصية، تمثل كل منها طائفة معينة من الناس، أو حرفة عجيبة شذت عن الطريق المستقيم في الحصول على الرزق. من ذلك غريب الساساني، وعجيب الواعظ، وحويس الحاوي، وعسيلة المعاجيني، و"نباته" العشاب، ومقدام الآسي صاحب المباضع والمواسي، وهلام المنجم، وأبو القطط وزغبر الكلبي وهكذا... وأنت ترى براعة ابن دانيال حتى في اختيار أسماء شخوصه، فهو يستحدث تناسباً بين الاسم والشخصية، مثل "عسيلة" المعاجيني، و"نباتة" العشاب،

وأبى القطط، كما أنه يجعل من الاسم وصفًا مباشرًا دالاً على الموصوف فى احتياله مثل "غريب الساسانى" و"عجيب الواعظ"... وإليك ما يقوله عسيلة المعاجينى عندما يظهر على الشاشة وعلى يده حق من الأحقاق وينشد فى عراق:

يا من يذوق لتجريب مَعاجينى عندى ذخائر أصناف مجــربة
ومن بِسلـواه فى سـرٍّ يناجينــى خبأتُها فى مَصونُات الأجاجين

والمطلع على أدب ابن دانيال فى هذه المسرحيات يروعه أن الرجل قد حل مشكلة الفصيح والعامى فى أحاديثه على ألسنة شخوصه. وينحصر هذا الحل فى اتساع أفقه اللغوى، وكثرة مفرداته، وحرصه على مقومات الشخصية التى يعرضها، مع احتفاظه بالإعراب فى تراكيبه. ويؤكد هذه القدرة إيثاره للشعر والنثر المسجوع فى مسرحياته.

الحكام يصادرون خيال الظل

ومع أن خيال الظل كان يصدر دائمًا عن فلسفة حياة يؤمن بها المسلمون جميعًا، فإن اتصاله بالنقد الاجتماعى، وارتباطه بأسباب التسلية، جعله هدفًا مستمرًا لهجوم المحافظين، وبعض المتشددين من الحكام. فقد روى أن "جقمق" قد أصدر أمره فى عصر المماليك بمصادرة خيال الظل، وتعقب المشتغلين به، وإحراق شخوصه وأدواته.

وعلى الرغم من ذلك استمر هذا الفن يقوم بوظيفته كمرآة مَجلوَّة يرى فيها المجتمع عيوبه ونقائصه ويشيع البهجة فى نفوس المتفرجين عليه، المستمعين لعظاته. ومن هنا اتسم خيال الظل فى كل تاريخه بما يتسم به الرسم الكاريكاتيرى من المبالغة فى إبراز العيب، وتأكيد الصفة، والإخلال بما ينبغى من تناسب بين أجزاء الرسوم، وفى هذا تعبير فلسفى آخر غير ارتباط الإرادة الإنسانية بإرادة أقوى منها. وهذا التعبير الفلسفى هو أول مقومات المَهزلة فى الفن المسرحى، ونعنى به عدم الاندماج النفسى فى الصورة المعروضة، مع قلة الاحتكام إلى العقل فى تأملها.

وأدت هذه الحقيقة إلى التشبث ببعض الشخوص التى لا يقوم سلوكها، ولا يعتمد حديثها على العقل، مثال ذلك فى خيال الظل شخصية "الرَّخَم" وليست هذه التسمية من رخامة الصوت، ولكنها من بلادة الحركة والشعور، وهو يظهر على الشاشة بصورة تؤكد هذه الخصلة فيه، من بدانة الجسم، وعدم التناسب بين أجزائه مع بطء حركته وكثرة العيوب البارزة فى جسمه، وهو يشارك فى الأحداث، ويعلق عليها، بيد أن بلاهته ليست تخطيطًا كاملاً، ولكنه رمز إلى معان خفية، وإرهاص بأحداث مستقبلية، وصمام أمن ينفِّس عن الفائض من المشاعر التى حبسها الكبت، وأضناها الحرمان.

وكما رأينا المُخايل يُجسِّم مأساة طومان باى على باب زُويلة، فإننا نجد فيما لخصه أحمد تيمور، تسجيل خيال الظل لفتح السودان. بيد أننا نلاحظ أيضًا شخوصًا ثابتة تحكى مختلف القطاعات فى المجتمع المصرى كالفلاح، والبدوى، وصائد السمك، والجندى التركى وهكذا، وهذه الشخوص تدل فى ذاتها على رأى الشعب العربى فى نفسه من جهة وعلى موقفه من الدخلاء عليه من جهة أخرى.

وختامًا كم كنا نود، أن يدون أحمد تيمور، مسرحيات خيال الظل التى استمع إليها من أحد مشاهير المخايلين أوائل هذا العصر. وحسبنا إشاراته المجملة، وأسماء المسرحيات التى عرضها مثل "عَلَم وتعادير" وهى مسرحية غرامية و"لعبة التمساح" و"أبى جعفر" و"الشونى" و"الأولانى" و"الحجِّيَّة" و"الحمام"... إلخ.

والدارس يستشف من السطور القليلة التى وصف بها أحمد تيمور هذه المسرحيات ارتباطها بالقصص المأثور فى خَلَد الشعب، وعلاقتها بمناسبات الزواج والحج، وهو ما دعانا إلى تأكيد الصلة الوثيقة بين خيال الظل، وفنون الرسم والموسيقا والغناء. فإن ارتباط الرسم بالحج - مثلاً - معروف مشهور، والأغانى التى يترنم بها الحجاج ومودعوهم ومستقبلوهم، لا تزال مرددة إلى الآن، وأغلب الظن أن هذه الفنون جميعًا أخذ بعضها من بعض، وأفاد كل منها بما استقر عليه غيره. وإذا كانت هناك دعوة نُلحُّ فيها فهى أن نفيد من طريقة ابن دانيال فى لغتنا المسرحية، إذ ليست

الواقعية لحنًا أو ركاكة أو سوقية، ولكنها علم غزير بمفردات اللغة يتيح لأصحابه أن يحافظوا على صحتها، وأن يصوروا بها الخصائص والأجواء والمواقف مع عدم الخروج على فصاحة العبارة وصحة التأليف، ولن يجد الأديب أو الفنان أساسًا يجسم روح الشعب ونزعاته خيراً من مسرحيات خيال الظل.

كتاب العربى/ الكتاب ١٨/ ١٥ يناير ١٩٨٨

السير الشعبية

نشأتها وأبطالها وأداؤها

السير الشعبية عبارة عن شكل من أشكال الأدب القصصى يتسم بالطول، وبتجسيم أحداث لها مكانتها عند الشعب الذى يتذوقها كما أن أبطالها مشهورون قد حُفِرت أسماؤهم فى ذاكرة الشعب. وليس من اليسير التعرُّف على نشأة هذه السير وتحديد تاريخها بشىء من الدقة، وذلك لأن مراحلها الأولى يكتنفها الغموض عادة. وحسب الباحث أن يسجل أن السير الشعبية بدأت كل واحدة منها نواة حية نامية على الأيام بحيث تساير تاريخ الشعب ومواقفه الفكرية والشعورية. وهناك روايات قليلة تتحدث عن بعض هذه السير مما يدل على أن نواة المشهور منها قد ظهرت مبكرة فى تاريخ الأمة العربية مثل سيرة عنترة بن شداد العبسى. والحقيقة أن هذه السير الشعبية إنما تكاملت وجمدت على صورتها النهائية فى العصر الذى صارع فيه الشعب أجنبياً دخيلاً تحيف أرضه وسيطر على مقدراته إبان الحروب الصليبية.

ويبدو هذا واضحًا فى تقاليد الأداء نفسه فإن الراوى يبدأ سمره أو يقدم بطله بالصلاة على النبى ويقرنه بصفته العربية "نبى عربى.. نبى تهامى.. سيد ولد عدنان". ثم يأخذ فى البكاء خشوعًا وموازنة خفية بين المثال وبين الواقع المرير الذى يصوره، كما أن الاتكاء على اختيار بطل أسمر، كما هو الشأن فى سيرة "عنترة" وفى سيرة "أبى زيد الهلالى" إنما يدل على صراع الرجل العربى الأسمر للصليبى الأبيض.. إلخ.

أما أبطال السير الشعبية فإن التحقيق التاريخى لوقائعهم صعب ولكن أسماءهم قد بلغت شهرة جعلت الكثيرين منهم فى مصاف الشخصيات التاريخية. والواقع أن الشعب العربى اتجه إلى مكان نقاء الجنس العربى وزمانه.. اتجه إلى الجزيرة العربية باعتبارها الموطن الأول للشعب العربى واتجه إلى العصر الجاهلى واختار فرسانًا يجسمون قيمًا وفضائل يحتاج إليها فى صراعه فاختار "عنترة بن شداد" الذى اشترى حريته بالدفاع عن قومه وأرضه واختار "سيف بن ذى يزن" الذى خاض حربًا من حروب التحرير كما نقول نحن فى هذا العصر الحديث. وعلى هذا النحو كان اختياره لجميع أبطاله تقريبًا يضاف إليهم أبطال آخرون ظهروا فى العصر الإسلامى وجسموا الفتوة العربية كأبطال الهلالية. وضم الشعب إلى أولئك وهؤلاء البطل الذى أكمل صنيع صلاح الدين فى التغلب على الصليبيين.. بل إن الشطار الذين قاوموا العدو الذى تحيف الوطن العربى ومقدراته استطاعوا أن يحفروا أسماءهم فى ذاكرة الأجيال فأضيفت إلى السير حلقات عن "على الزيبق المصرى" وأضرابه.

وعلى هذا الأساس يكون معظم الأبطال البارزين فى السير الشعبية شخصيات تاريخية أو شخصيات اشتهرت عند الشعب والمهم أن الشعب يختار هؤلاء الأبطال لسببين رئيسيين:

الأول أنهم يجسمون موقفه الفكرى والشعورى فى سبيل الحرية والكرامة والثانى أنهم يشخصون قيمًا إنسانية وفضائل قومية كالشجاعة والنجدة ومعاونة الضعيف والكرم وما إلى هذا بسبيل.

وإذا واجهنا أسلوب الأداء الذى يلجأ إليه القصاص أو الراوى فإننا يجب أن نتذكر أن الملحمة الشعبية تتوسل بالشعر والنثر معًا حتى أن الرحالة والمستشرقين الذين سجلوا أسلوب الأداء استطاعوا أن يميزوا بين ضربين من السير الشعبية يغلب على أولهما الشعر ويعرف المتخصصون فيه بالشعراء (الشعرا) ويغلب على ثانيهما النثر ويكون الشعر فى هذه الحالة تعبيراً عن موقف عاطفى أو غنائى ويعرف

المتخصصون فيه باسم "المحدثين" (المحدتين) ويلاحظ على الضرب الأول أن المقطعات الشعرية تستوعب جميع الأحداث والوقائع وأن النثر للانتقال من موقف إلى آخر أو لاستحضار موقف طال العهد عليه أو للشرح وما إليه.

وتقترن بالسيرة الشعبية فى أدائها آلة موسيقية مشهورة فى العالم العربى هى "الربابة" أو رباب الشاعر. ويجب أن نذكر هنا أن "الربابة" إلى القرن الماضى كانت واحدة الوتر، أما الربابة المعروفة الآن والثنائية الوتر فقد كانت تسمى "الكمنجة" فلما دخلت "الڤيولا" أطلق عليها اسم "الكمنجة". وأهم مزية لهذه الآلة هى أنها قريبة جداً من الصوت البشرى كما أنها من أقدر الآلات على محاكاة الشجن وهاتان الصفتان هما اللتان جعلتا هذه الآلة تقترن بالسير الشعبية وبلغ من قوة ارتباطها بتلك السير أن بعض الأبطال كانوا يتنكرون فى زى وصورة الشعراء المتجولين بآلاتهم الموسيقية.

وليس أدل على حيوية هذه السير الشعبية ومسايرتها لوجدان الشعب العربى خلال العصور من أنها أولاً لا تزال حية مرددة فى العالم العربى بأسره من الخليج إلى المحيط. وثانيًا أنها زاد الشعب العربى على اختلاف بيئاته بحيث يقبل عليها البدو والفلاحون وسكان السواحل وأهل المدن وثالثًا أن المثقفين اليوم يدركون ما فيها من مضامين فكرية وشعورية وما فى حلقاتها وشخوصها وأحداثها من قيم جمالية فأقبلوا عليها يعيدونها بأسلوب جديد يجعلها صالحة لتذوق المثقفين أيضاً.

قراءة المستقبل

إن من أقوى الأدلة على أهمية الثقافة الشعبية ما نجده فى سلوك الأفراد على اختلاف بيئاتهم وشعوبهم، وهو الاهتمام الكبير بمحاولة التعرف على المستقبل الخاص بشخصية الفرد أو الأمة. وعلى الرغم من التطور العظيم الذى أحرزه العلم فى شتى

مجالات الحياة والطبيعة والكون، فإننا لا نزال نتشبث بمناهج قديمة فى التنجيم الذى انفصل تماماً عن الفلك، وفى تفسير الأحلام الذى أسلم قيادته لعلم النفس.

ومن الطبيعى أن نجد التراث الشعبى حافلاً بقراءة المستقبل وبخاصة عن طريق الروح، أو الأحلام، وما تختزنه الذاكرة الشعبية يرتبط فى الكثير من عناصره على معرفة الطوالع وتفسير الأحلام، ومحور الأحداث فى القصص والحكايات الشعبية هو إثارة الشوق لتكون النهاية تأكيداً لطالع البطل أو تفسير حلم له علاقة به، والكشف عن المجهول فى تحقيق هذه النهاية يدل بجلاء على أن المواطن فى الشرق أو الغرب لا يزال يعنى بالدلالات والرموز التى استقرت فى الوجدان الشعبى منذ آلاف السنين.

وكانت الحياة فى العصور القديمة تحتفل بقراءة المستقبل، وكان الملوك يعتمدون على العرافين والمنجمين ويقربونهم، وليس من شك فى أن تفاصيل كثيرة فى التنجيم وتفسير الأحلام قد بددها التقدم العلمى فى عصرنا الحديث.. أكثر ذلك أن علم الفلك انفصل عن التنجيم منذ أمد غير قصير، بيد أن الثقافة الشعبية تحتفظ بالاتجاه العتيق الذى يزاوج بين الفلك والتنجيم. واتخذ علماء النفس من الأحلام وسيلة للكشف عن مكنونات العقل الباطن، ولكن العجيب أن دلالات الأحداث والألوان والأزياء لا تزال مؤثرة فى الوعى وكأنها مفردات معجم يفسر ما تدل عليه الأحلام فى النوم، أو هى الغفلة التى تقترب من النوم.

ويدل الإقبال على عناية كل قارئ بالتعرف على حظه يومياً أو أسبوعياً على تأثير الثقافة الشعبية، وأدى هذا الاهتمام إلى أن يصبح لهذا الموضوع مكانه التقليدى الواضح فى الصحافة العالمية، وما من صحيفة أو مجلة إلا وفيها متخصص فى تحرير هذا الباب، والدارسون للفن الصحفى يسجلون ظهور أسلوب له مقوماته وخصائصه فى إيراد حظ كل مواطن تبعاً ليوم مولده فى إطار كل شهر من الشهور الشمسية، ولما كان القراء كثيرين وتتنوع شخصياتهم وأعمارهم ومهنهم فقد حذق المتخصصون على

صياغة الأحكام من حيث التفاؤل والحذر ومن حيث الحظ فى عبارات مجملة تصلح للجميع، وإذا طال الحكم بعض الشىء فهو لإفساح المجال للتأويل وأحيانًا للتنوع. ولهذا الباب فى الصحافة مصادر كثيرة على مدى تاريخ الإنسان، وتشيع فى هذه الأيام كتب ودوريات عن البروج والطوالع وبعضها يصنف على الشهور لكى يواجه الإنسان طريقه فى المستقبل وما فيه من سعادة أو جهد.

ومن الطريف أن بعض الدارسين الأمريكيين حاول أن يحصل على صورة واقعية لتأثير هذه الطوالع فى نفوس القارئين إيجابًا وسلبًا، وواجه فى اللحظات الأولى ظاهرتين عجيبتين الأولى - أن شهادة الميلاد كثيرًا ما تكون غير دقيقة على اليوم الذى ولد الشخص فيه وهو مع ذلك يؤمن بالتاريخ المسجل فى شهادة ميلاده. ومن الأحداث التى تشبه القصص أن يؤخر أحد الآباء تسجيل ميلاد ابنه لاعتقاده بأن ذلك يغير من حظه أى أنه ينقل هذا الميلاد إلى يوم سعيد.. ومن ذلك أيضًا أن بعض الآباء يؤخرون تاريخ الميلاد ليسجل أول العام التالى، أى من أواخر ديسمبر إلى أوائل يناير مثلاً. والثانية - أن المتخصص فى الطوالع - كما يقول الدارس - يتأثر فى بعض الأحيان بظروفه النفسية والاجتماعية فيغلب عليه التفاؤل فى كل أو معظم البروج، وقد يتجاوز المنهج الموضوعى لكى يرضى رجلاً مشهورًا أو يثير مناظرًا أو يحاول أن يتنبأ بحدث كبير.

وتعد الأحلام أهم باب من أبواب قراءة المستقبل، وعلى الرغم أن المنجمين بل والفلكيين يرددون منذ آلاف السنين الأصول والمناهج والقواعد التى تكشف عما يخبئه القدر لكل من يوجه نظره إلى عالم الغد عن طريق نجوم، فإن الأحلام التى تومض حتى فى النوم أقوى أثرًا عند الإنسان فى قراءة المستقبل. والحكاية الشعبية التى تساير تراث الأفراد والجماهير تتخذ من الأحلام الدافع القوى فى تكوين شخصية البطل وتحديد مسار الأحداث وتتنبأ بالمستقبل.

شهرزاد ملكة الأحلام

وتمهد أعظم رائعة فى الأدب الشعبى وهى "ألف ليلة وليلة" لعالم الأحلام، فإن شهرزاد توسلت بالتشويق القصصى إلى ترويض الملك الجائر ومنعه من تجاوز الاعتدال، وهذا يعنى التدرج من الوعى والإرادة إلى ما يشبه أحلام اليقظة حتى يستغرقه النوم، وتستولى عليه الأحلام. ومن الإنصاف لشهرزاد أن نسجل وظيفتها الإيجابية فى الحكايات الشعبية، وبخاصة فى ألف ليلة وليلة، ذلك لأن شهرزاد هى همزة الوصل بين الحلقات الكثيرة والمعقدة، وهى فوق هذا كله هى التى جعلت الليالى العربية تتجاوز النطاق المحلى أو القومى إلى العالمية.

وكل من أتيح له أن يدرس ألف ليلة وليلة يكتشف المواطن الحضارية التى وصلت من حدود الزمان والمكان، وفى هذه الليالى عناصر هندية وفارسية ومصرية وهى التى جعلت هذه العناصر يتداخل بعضها فى بعض وتختلط بل وتنصهر فى وحدة عالمية. والراوى الجديد لا يمكن أن يغفل تشخيص شهرزاد لهذه الوظيفة فإن كان اللسان العربى هو الذى منحها الوحدة وجعلها رائعة عالمية.

وشهرزاد لها شخصيتها التى أكبرت من مكانة المرأة فى الحياة الاجتماعية وهى ترمز إلى الإيجابية والقدرة على صياغة أحداث قصتها، ولا تزال تثير الإعجاب وتحفز المبدعين فى الدراما والرواية والشعر القصصى إلى أن يجعلوا منها شخصية فذة فى الأدب العالمى.

ودراسة ألف ليلة وليلة تطلبت منذ البداية الأخذ بالمنهج الذى يقارن بين خصائص التراث القصصى فى الشرق وكان من الممكن أن تبرز وحدات أو أقسام من حكايات الليالى، ولكنها تراكمت حتى ظهرت فى شكلها الرائع المعروف.. وهذا يثير سؤالاً لا يزال يتطلب الجواب وهو من هو الأديب أو القصاص الذى جمع حلقات هذه الرائعة العالمية ـ قد نجد فى الأخبار والروايات هذا الاسم أو ذاك، وقد نرجح شخصاً بعينه فى

وطن محدود. وقد نعتمد على طبيعة الأساليب التى صاغت قصص الليالى.. ومع هذا كله تبرز شهرزاد التى وصلت بين الأوطان والعصور من الناحية الفنية، أما الواقع فهو اللسان العربى، والأوربيون يترجمون ألف ليلة وليلة بالليالى العربية.

ويبدو أن الراوى الجديد لا يزال يعجب بشهرزاد وهو يتابع أهم شخصية فى رواية القصص، ويعود إلى متابعة حديثه عن الأحلام، وهى ظاهرة يكابدها كل إنسان فى منامه حتى أن تفسيرها اتخذ مكانًا بارزًا فى الدراسات الإنسانية ورواد علم النفس الحديث جميعًا اعتمدوا على الأحلام فى تفسير ما بطن من مكنونات الشخصية أمثال "فرويد وأدلر ويونج" كما تعد المصنفات القديمة شواهد على دلالة الأحلام، لا على قراءة مستقبل الحالم فحسب، ولكن على تفسير سلوكه، وكأن الحلم من أوضح الأمارات المميزة لذاتية الفرد عن أهله ومواطنيه. وتخصص فى تفسير الأحلام رجال اشتهروا بالتبريز فى هذا المجال من مجالات الثقافة الشعبية، ومنهم من احترف هذه المهنة ومنهم من اتخذها هواية.. وقلما غاب واحد منهم عن مجالس الأجيال الماضية، ومن المألوف أن يسأل مجتمع "المندرة" أحد المشهورين بتفسير الأحلام عما رآه فى منامه مطالبًا بتفسيره .. وكانت السيدات يتجاذبن أحلامهن، ويجتهدن فى تفسيرها، وقد يختلفن فى دلالات بعض الرؤى حتى يقتنعن بحكمة واحدة ذاع صيتها فى تفسير الأحلام.

ومن أهم الجهود فى عالم المعرفة نزوع الحضارة إلى جمع المفردات والمصطلحات والرموز وتصنيفها على الأساس الموضوعى أو الهجائى، وهكذا برزت المعاجم والقواميس العامة والمتخصصة فى شتى فروع الحياة والطبيعة والكون فظهرت معاجم خاصة بالأحلام لأن الإنسان يعدها أبرز تجاريبه، ويتطلع إلى معانيها، أو يراها لغة غير متداولة فى مجاله ويبحث عن تفسيرها. وللأحلام لغة فنية تعتمد على جميع وسائل التعبير وبخاصة الصورة والحركة، وهى جهد واقعى عند الحالم، ولكن منهج الرؤى قد

يغير المألوف من الكائنات والأشكال، والحلم له ما يشبه البلاغة فى التشبيه والاستعارة والتمثيل.

والثقافة الشعبية اتخذت منهج المقابلة فى الألوان فى الغالب الأعم، كما أنها سايرت الإيحاء المعروف لها، وخضعت للمقصود من كل لون فى بيئة محددة.. فمن بين المجتمعات من يذهب إلى تغليب اللون الأبيض بمعنى النقاء والطهارة ومنها من يذهب إلى تغليب هذا اللون تعبيراً عن الحداد.. واللون الأحمر قد يدل على الحماسة وقد يدل على الشهوة.. واللون الأخضر على الغيرة وفى مجتمع آخر يدل على السكينة والطمأنينة والرزق.. إلخ. والضحك اكتئاب وحزن وبكاء، والبكاء بهجة وفرح.. والفضة فى الأحلام فرج ونعمة ورزق وتوفيق، والذهب رزق يحتاج إلى الحرص عليه والخوف من ضياعه، والزى الأسود يدل على الخير والسعادة والدابة السوداء تدل على تحقيق الأمل واتخاذ مكانة مرموقة فى المجتمع الشعبى.

وستظل للأحلام أهميتها الخاصة بها فى الأدب الشعبى ومن الذكريات التى لا يمكن أن أنساها هى أن زملائى وأبنائى فى الجامعة قدموا لى هدية نفيسة بمناسبة عيد ميلادى وهى "معجم الأحلام" باللغة الإنجليزية، وهو يحثنى ويحث غيرى من المهتمين بالتراث الشعبى إلى وجوب المقارنة بين الكتب العربية الجامعة للأحلام كابن سيرين وبين معاجم الأحلام الإنجليزية أو الفرنسية، وذلك لكى نتبين على أساس المقارنة الرموز الفنية وشبه الفنية فى الأحلام مع العناية بالرمز الفنى لأحلام الأبطال والشخصيات المشهورة فى الملاحم والسير الشعبية.

انظر فى كفك لا فى المرآة.. !

والكشف عن الحظ عند الإنسان استتبع بالضرورة ظهور طائفة متخصصة فى قراءة المستقبل، وهى جوالة تنتقل من مدينة إلى مدينة ومن إقليم إلى إقليم. والدارسون

للجماعات الإنسانية يتوقفون عند هذه الطائفة وهى المعروفة بلغتنا الشعبية بمصطلح "الغجر" ويرى بعض الدارسين عراقة هذه الطائفة ومنهم من يحاول أن يرد أصلها إلى هذا الوطن أو ذاك. وأياً كان الرأى فإنهم يتسمون بالتجوال ويتخصصون فى قراءة المستقبل، والمشهور أن المرأة هى التى يقع عليها الجانب الأكبر فى تحصيل الرزق، أما الرجل فإن مكانته فى السيادة تفرض عليه أن يتحرر من الجهد. والمادة التى تستخدمها الغجرية فى عملها هى "الودع" وأصبح هذا التخصص محتكراً فى هذه الطائفة ولها مصطلحاتها، ولعل النداء الذى تردده الغجرية للإعلان عن نفسها وتخصصها هو "أبين زين أبين" أى "أكشف عن الحظ السعيد".

ومن أشهر أساليب الكشف عن المستقبل وهو "قراءة الفنجان"، ذلك أن شرب القهوة استتبع عادة أفادت من ظهور هذا الأسلوب الجديد وهو التأمل فى الخطوط والأشكال التى تستقر فى فنجان القهوة بعد احتسائه وقلبه ثم استعادته، واشتهر هذا النهج فى كل الطبقات ولم يكن الرجال وحدهم هم الذين يمارسون قراءة الفنجان فى جيلنا والأجيال السابقة، وتكاد تكون كل سيدة على شىء من العلم بهذا الأسلوب وتحدده معالم قليلة كالكشف عن السفر أو لقاء شخصية معروفة أو صديق غائب والحصول على مقدار من المال. ومن الشواهد الفنية الحية على مكانة هذه الطريقة ما أبدعه شاعر معاصر كبير هو "نزار قبانى" والراوى الجديد ليس فى حاجة إلى التعريف بالمشاعر وحسبه أن يسجل هذين البيتين:

جلست والخوف بعينيها
تتناول فنجانى المقلوب..
قالت يا ولدى لا تحزن
فالحب عليك هو المكتوب

وعلى نفس المستوى شاعت قراءة المستقبل بواسطة أوراق اللعب، وقام نهجها على الأرقام بعد اختيار جانب محدد منها ثم قلبها، ومحاولة الكشف عن الرموز التى تدل عليها.. ولم يفت المعنيون بالمستقبل أن يتأملوا كف من يريد أن يتعرف على مستقبله والشكل والخطوط لها أيضاً مصطلحاتها ودلالاتها فى هذا المجال.. وبرع بعض الرجال فى قراءة الكف حتى أن افراداً منهم اشتهروا واحترفوا هذا الفن. ومهما يكن من شىء فإن الثقافة الشعبية استوعبت كل المناهج الدارجة بين الناس على اختلاف طبقاتهم فى الكشف عن المستقبل.

والحياة فى مسارها طوت الماضى وتطوى الحاضر إلى خطوات من المستقبل، ولقد عنيت الحضارات التى يتألف منها تاريخ الإنسان لهذا التطلع الجاد إلى آفاق المستقبل والراوى الجديد يكرر هذه الحقيقة وهى أن الواقعية العلمية لا تلغى السير إلى الأمام نحو المستقبل، والتجربة العلمية تقوم على توقع نتيجتها.. والرؤية العالمية تتحول إلى رؤية كونية، والثقافة الشعبية تستوعب الفكر وتنشد الأمن والأمان وتستخدم المكابدة مع الخيال وهى تطوره وعلى المتعلمين أن يعاونوا المجتمع على تطوير المعرفة الشعبية بتوسيع أفقه الوطنى والقومى والكونى، وبذلك تصبح الخرافة مجرد لغة فنية.

المصور ١٩٨٢/٨/٢٧

الأغنية الشعبية إلى أين..؟!

لا يزال بعض نقاد الأدب يحكمون على الأغنية الشعبية بأنها لا ترقى إلى مستوى الفن الرفيع، وهم يتشبثون بأن الطرب هو الغاية الوحيدة للأغنية. وأن السمر هو المجال الذى تذيع فيه، وكانت المغنية - إذا اشتهرت - تلقب بأنها "أميرة الطرب" كما أن شخصيتها تعرف بمكانها من مجالس السمار. ولكن تصحيح مفهوم "الشعبية" جعل الأغنية تستعيد وضعها الحيوى والاجتماعى والقومى فى الحياة. ولا نقول فى السمر وتزجية الفراغ.

والراوى الجديد لا يبالغ إذا قال إن الأغنية الشعبية من أهم الفنون، لأنها تساير الكائن الإنسانى طوال حياته، أى مذ يولد إلى أن يفارق الدنيا. الأغنية الشعبية تستقبل المولود وتعينه على الوعى والكلام، وهى تحتفل بأهم علاقة فى الحياة الإنسانية وهى الزواج.. وتسجل - إلى جانب هذا كله - كل مناسبة لها أهميتها فى حياته..

الأغنية الشعبية تعبر عن القيم الروحية والأهداف الاجتماعية والذود عن الوطن.. إلخ. وهذه المجالات المتعددة التى تقوم فيها الأغنية الشعبية بوظائفها جعلتها من أهم الآثار الحية فى الفنون.

والمعضلة التى يواجهها الراوى الجديد هى أن الفنان فى إبداع الأغنية لم يعد فرداً واحداً، ولكنه أصبح فريقًا يتألف من ثلاثة أفراد على أقل تقدير وهم: مؤلف الكلمة ومبدع اللحن والمتخصص فى الأداء ومن المألوف أن يتوارى الشاعر الذى يعود له الفضل فى استكمال أوضح مقومات الأغنية وهى الكلام، وأن يذكره الذين يذيعون أغنيته حينًا وأن يتناسوه أحيانًا ويرتفع الملحن درجة عن المؤلف. وتردد اسمه وسائل

الاتصال بالناس. ومع ذلك لا يحرص المتذوقون لهذا الفن على تذكر اسمه، أما المغنى أو المغنية فهو الذى يرتبط بالعمل الفنى. وهو وسيلة التمييز بين الأغانى على أساس القرب أو البعد من قلوب المستمعين.. ويجب أن نضع خطًا فاصلاً بين الأغنية التى تعيش فى وجدان الفرد والجماعة، وبين تلك التى تخرج من إطار الشعبية إلى الذاتية أو التخيل بذوق الصفوة أو البدعة المستعارة من قومية أخرى، ولما تستكمل اندماجها بالذوق العام.

ومن حسن الحظ أن الأغنية الشعبية تعيش فى خطين متوازيين، فهى تحتفظ فى الصورة والوظيفة بألحانها وأدواتها العريقة، وتطور حتى تتخذ أشكالاً وآلات جديدة، وقد تستحدث المنهج الجماعى وتنوع فى جزئيات العمل الفنى وتبقى الشعبية هى الطابع الذى تعرف به. والذى يقبل الشعب عليها، وتصبح أثرًا من فن الشعب. والمادة الشعبية فى الأغنية من أبرز حلقات التراث التى يستغلها المؤلف والملحن ثم المغنى. وهم لا يجدون غضاضة فى الاقتباس المباشر أو السير على نفس الصيغ والأوزان والألحان. ومهما كان الزى الجديد فإن ذاكرة الشعب ستكتشف النقل أو الاقتباس. والمحكمة الفنية الشعبية تشير إلى هذه الظاهرة، وقد يسجلها ناقد فنى مع التسليم بما يطرأ على الموسيقى الشعبية من تطور، ومع تشجيع الفنانين على التجديد.

ولقد طرأ على الأغنية ما يشبه الطفرة فيما لا يتجاوز ستين سنة. والذين عاشوا الجانب الأول من هذه الفترة يتذكرون أن المغنيات كن من العوالم، ولما ظهر "الجراموفون" سجلت على الأسطوانات أغان تختلف كل الاختلاف عما يسمعه الجمهور فى هذه الأيام، والرواى الجديد يذكر بعض الأسطوانات المتداولة التى خرجت فى كلماتها عن الحياء وذوق أجيالنا الآن ينفر كل النفور من تلك الأغانى ومهما اتهمنا ذوقنا الآن فإننا نفخر بأن فن الغناء قد تخلص من الانحراف، ومن المدهش أن نقرأ أن المغنيات المشهورات ذوات الألقاب الطنانة كن يغنين بعض "الطقاطيق"التى يدهش حتى شباب اليوم من سماعها، ولا نقول من ترديدها. وارتفعت الأغنية المتداولة بارتقاء الذوق

الشعبى.. وظلت الأغانى تقوم بوظائفها المتعددة محتفظة بالقوالب الفنية كالقصيدة والموال والدور.

وإذا كان للأغنية الشعبية ما تفخر به فهو المرونة فى التبادل، وهذه الظاهرة غيرت النظرة القديمة للأدب الشعبى بصفة خاصة، فقد كانت الغالبية العظمى من الدارسين والنقاد يحكمون على هذه الحلقة الأساسية من حلقات الفلكلور بأنها محلية، ومن المستحيل أن يتسع مجالها إلى القومية. والراوى الجديد يكرر أن كثيراً من الأغانى الشعبية تتجاوز حتى القومية إلى العالمية، وأثبتت الدراسة الواقعية والميدانية أن تبادل التأثر والتأثير بين الشعوب أظهر من العزلة والجمود. ولم يحدث ذلك بفضل الثورة الهائلة فى وسائل المواصلات.. ولكنه كان بفضل مرونة الأدب الشعبى، والراوى الجديد يذكر البواعث الطبيعية والاقتصادية التى أعانت على انتقال أسلوب اللحن والأداء فى أغنية شعب من الشعوب مع تطوير آلة أو التحول من الغناء الفردى إلى الغناء الجماعى.

وجميع الذين يواجهون الأغنية الشعبية المصرية يلاحظون أنها تعكس الشجن، ويرون أن سبب ذلك هو الحزن الذى أثمرته مراحل غير قصيرة من التاريخ المصرى، ولما بدأت النهضة فى العقد الثانى من هذا القرن دعا بعض المفكرين والمبدعين إلى التعبير الإيجابى بواسطة الموسيقى والأغنية. وترددت الأغانى الشعبية الوطنية وارتفع صوتها على الشجن والطرب معًا وارتفعت الأغنية الشعبية وأسهم فى إبداع كلماتها آحاد ممن أجمع النقاد على الاعتراف بعبقريتهم.. وأثمر المسرح الغنائى احترام الأغنية الجماعية التى تعبر عن العمال والفلاحين ومن إليهم. ومن الأدلة الواضحة على تطور الأغنية الشعبية هو بداية النظرة الجادة الصحيحة إلى الصوت والأداء، إذ تخلصت من الاستثارة الخارجة على المألوف، ونحن الآن نجنى ثمار هذه النهضة بوضع الموسيقى والغناء فى مكانهما من الفنون الجميلة، وبإنشاء المعاهد المتخصصة فيها مثلها فى ذلك مثل الأدب والتصوير والنحت.

ولما بدأ الراوى الجديد يتحدث عن الأغنية الشعبية تذكر صديقًا من الإسكندرية هو الأستاذ "ميلاد واصف" إذ قام بدراسة متخصصة فى "قصة الموال" باعتباره من أجناس الشعر والغناء فى وقت واحد. والموال تغلب عليه العامية وله عراقته ويبلغ عمره أكثر من ألف سنة، ولكن المهم فى نظرى أن الموال كان من الأغانى التى تعبر عن الشجن، وذكر الأستاذ ميلاد واصف قصة نشأة الموال وهى مشهورة رددتها الكتب الجامعة للتاريخ الإسلامى: إن جارية لجعفر بن يحيى بن خالد البرمكى رثته بقصيدة شعبية، كانت تصيح بعد كل شطر من أبياتها بقولها "واموالياه" وهذا هو الأصل التاريخى للموال. و فن "المواليا" وهذه القصة فى نشأة الموال وتسميته يكاد لا يختلف عليها أحد من الباحثين، ولكن الرواى الجديد يضيف إليها أن الشجن الذى غلب على الموال ربما كان هو السبب فى تسميته، لأن النسبة إلى الموالى ترد إلى حدث واحد له تاريخه وشهرته، ولكن اللفظ الدال على البكاء والإمعان فى الشجن وهو "ولولة" قد يكون هو الذى عاون الشعب على تسمية هذا الفن الشعبى الغنائى. وكل من يستمع أو يجمع مواويل شعبية حية يجد أن بعضها يخرج على الحزن والشجن إلى السخرية من المواقف والظروف، بيد أن هذه السخرية كثيراً ما تكون وسيلة لتفريغ شحنة الشعور بالتوتر والألم.

وليس يكفى أن نحكم على الأغنية الشعبية بما تردده المواسم والأعياد، بل والأسواق الأسبوعية فى القرى، ولكن الواقع يتطلب منا أن نلاحظ ما يستعيره الفنان الشعبى بعد الاختيار والتطوير لكى يقوم بأدائه فى كل مناسبة تحفزه إلى الغناء. والدارس المتخصص فى الأغنية الشعبية يرى أن تبادل التأثر والتأثير يتحققان من قاعدة البيئات الشعبية إلى قمتها أى أنه يترك بصماته على أهل المدينة والطبقات العليا فيها، ومن الواضح ميل الذوق الفنى إلى استلهام التراث الشعبى لما فيه من فطرة وصدق، والطريق الآخر نقيض الأول لأنه يصقل السذاجة والعفوية فى الفن الشعبى ويساير بذلك طابع الحداثة فى عصرنا.

ومن مبدعي الأغاني المشهورين شخصيات في كلماتها وألحانها ما يبرز الصقل البارع ومنهم من يجمع في مستوى رفيع واحد بين العامية والفصحى، وأجهزة الاتصال أكدت هذه الظاهرة ووجدنا الفلاح ـ مثلاً ـ يصطحب جهاز الراديو ويتذوق في يسر كثيراً من القصائد التي تحولت من مجرد التذوق العروضي إلى لحن رائع ينفذ إلى وجدان الأفراد والجماعات بلا عناء.

وعلى الرغم من هذا الامتزاج في ذوق المستمعين بالبادية والريف والحضر، فإن الراوي الجديد قد لاحظ بقاء آثار لها عراقتها في الأغنية الشعبية، وإن كانت حوافزها قد انطوت في صفحات التاريخ. ومن الأمثلة على ذلك بقاء ذكرى الاحتفال بعرس قطر الندى ومن منا لم يسمع ويتذوق أغنية "الحنة يالحنة يا قطر الندى.." التي أبدعت بمناسبة الاحتفال بعرس قطر الندى ابنة "خمارويه" الطولوني ووداعها لكي تزف إلى المعتضد العباسي في بغداد، وهذا النموذج من أغاني الأفراح يعبر في الوقت نفسه عن افتراق العروس عن أهلها، وهو شعور يعبر عن الفرحة المشوبة بالحزن والشجن وتطور الأغاني لاستقبال المولود وزفاف العروسين، وتغلب الشعبية على هذه الأغاني لأنها ليست استجابة شرطية لمناسبة، ولكنها الاعتراف الجماعي الذي لا بد منه في الميلاد والزواج.. إن الأغنية وثيقة.. إنها أعظم بكثير من العلاقات المدنية.. إنها إشهار اجتماعي يحتفظ بحق المحتفل به ومكانه في المجتمع.

إن ترديد الأغنية لمناجاة "الليل والعين" والهتاف باسمهما، يدل على صفاء النفس ومواجهتها في الليل بعد أن يعيش المرء مع نفسه ومع أصفيائه واقتران ذلك بأعظم ما في الحياة وهو العين التي تصل بين المرء وبين كل ما حوله. ثم يمكن أن تدل على عين الماء التي هي مصدر كل شيء حي، ثم أصبحت هذه الترنيمة تقليداً غنائيًا أثر في الأجناس والقوالب الشعرية والموسيقية ولا يرى جامعو الأغاني ومؤرخوها حدثًا تاريخيًا حفز إلى ترديد هذا الهتاف المنغوم، واكتفوا بالدلالة المباشرة له، وفطنوا بما له

من أثر عميق فى مشاعر من يستمع إليه أو يردده أو يتذوق براعة الملحن فى تنغيمه. والرواى الجديد التفت إلى رمز فنى فى ترديد "يا ليل يا عين.. يا ليل".

لقد عكف على بعض المصنفات الجامعة لأساطير الشعوب، وتوقف عند أسطورة قديمة عن إله سومرى اسمه "عين ليل" وإن كانت الكتابة الأوربية جعلت هذا الاسم "إين ليل" لعدم وجود حرف العين. وعين ليل فى الأسطورة القديمة هو إله الأرض والهواء والعاصفة، وأصبح فى العقيدة البابلية والآشورية له دوره الإيجابى فى الحرب، ومن حق الدراسة المقارنة أن تتعمق فى ذلك الأصل الأسطورى وأنا أكاد أرجح ذلك الرمز باعتباره الأصل العريق للتمهيد الغنائى بترديد "يا ليل يا عين.. يا عين يا ليل" وكأن الأغنية الشعبية فن حى تتواصل فيه الأجيال. ويتوزعه وطن كبير.

ومن العبارات المشهورة أنه: لا يوجد كائن إنسانى لا يغنى ولا يعيش بالغناء. ودراسة هذه الأمارة من أمارات الثقافة بمفهومها المتسع يدفعنا إلى أن نغير الحكم الدارج على الأغنية الشعبية باعتبارها سمراً أو لعبًا أو طربًا، وأن نتعاون على جمع آثارها متوسلين بأجهزة الصوت والصورة وسنكتشف عراقة حضارتنا واتساع مجالها ومسايرتها للتطور.. وسنعثر بين حين وآخر على نص أو ظاهرة تغير دلالة الرموز وأصل التجديد والتطور فى هذه الفترة أو البيئة من شرقنا العربى.

والراوى الجديد يدعو بإلحاح إلى عقد مؤتمر، لا مجرد ندوة لدراسة الأغنية الشعبية فى أصولها ومسار تطورها واقتراح ما يدعمها وما تقوم به من وظائف حيوية واجتماعية.. وهذه الدعوة تخلص الأغنية من الاستغراق فى السمر وتزجية الفراغ، كما تعالجها من الحزن والشجن وتغذى فى كلماتها وألحانها الإقبال على الحياة، والتفاؤل.. والجرامفون والتسجيلات الصوتية والمرئية منحت الحرية للمتذوق فى الاختيار وفى أن يعيش مع الأغنية فى الوقت الذى يراه.

وفى هذا المؤتمر المقترح يواجه المتخصصون غلبة الكم على الكيف فى الإنتاج، ولا يتم ذلك إلا بأن ترقى الحرفة إلى الإبداع الفنى. وتبادل التأثر والتأثير لا بد أن تنهض به شخصيات على علم ووعى بالنتائج السلبية والإيجابية بين الأجهزة المركزية والمحلية وبين اختيار الفرد لما يقبل عليه أو يردده أو يتذوقه من الأغانى.

وقبل أن تتحقق الدعوة إلى هذا المؤتمر أرى لزامًا علىَّ أن أعرض الموضوع على أصدقائى من المعنيين بإبداع الكلمة واللحن والأداء، والمتخصصين فى تاريخ الموسيقى الشرقية أو العربية وفى الأدب الشعبى ومكان الأغنية منه.

المصور ١٩٨٢/٩/٣

متاحف الفنون الشعبية

يقترن "المتحف" دائمًا بالآثار المجسمة القديمة، وهو من أجل ذلك خزانة النفائس التى تفاخر بها الأمم والشعوب، لأنها تقدم البراهين القاطعة على المراحل الحضارية التى مرت بها. وهذه المتاحف لها من التوقير ما يكافئ عراقتها من ناحية، ودلالتها على أصالة الشعب الذى صاغها من ناحية أخرى. ومهما تعمق الباحث فى تاريخ أمة أو مرحلة، فإن المتاحف بالنسبة إليه تظل الأمارات الواضحة على تراث المجتمع وعلى مدى التأثر والتأثير بين عطائه، وبين مدى ما اقتبسه أو استعاره من تراث المجتمعات الأخرى. وزيارة المتاحف ليست، ولا يمكن أن تكون مجرد التفاتة إلى الماضى البعيد أو القريب، ولكنها تقدم للمبدعين الدلالات والرموز، التى تعينهم على صقل مواهبهم وتواصل مسيرتهم فى عالم الفن. والعبقرية التى تبرز شخصية الفنان مهما تفردت، فإنها ثمرة تاريخ طويل، ومثل المتاحف فى دلالتها كمثل شارات المرور فى طريق طويل مزدحم، وهى الذخيرة المحفوظة فى دار عامة، تكمل الآثار الضخمة التى لا تزال فى أماكنها منذ أقامها الأجداد.

ومن الطبيعى أن تحتفل مصر بآثارها المنوعة الكثيرة، التى تنطق بآلاف السنين فى رحلة التاريخ الحضارى. ولذلك صنفت متاحف هذه الآثار على أساس المراحل التاريخية بحيث تدل على خصائص كل مرحلة، وبحيث تبين تتابع هذه المراحل فى إطار الوطن المصرى. ولا يبالغ الراوى الجديد إذا قال إن المتاحف المصرية لها شهرتها التى جعلتها فى مكان الصدارة من دور الآثار فى الشرق والغرب جميعًا، فعندنا

المتحف الفرعونى والمتحف اليونانى الرومانى والمتحف الإسلامى.. إلخ. وهذه المتاحف عبارة عن فروع لمتحف واحد جامع لقسمات الحضارة المصرية التى يعدها بعض العلماء أعرق حضارة فى تاريخ الإنسان، والتى تستوعب الملامح العالمية إلى جانب القسمات الوطنية والقومية.

وحياة المواطن المصرى الذى أسهم على مدى التاريخ فى صياغة الحضارة، ساير تطور النظرة الجامعة لمجالات النشاط الإنسانى بفروعه الكثيرة المتشعبة. وكان من الطبيعى أن تنشأ متاحف أخرى تتجاوز الآثار بمفهومها الاصطلاحى، فظهرت المتاحف الچيولوچية والزراعية ومتاحف السفن والسيارات والعملات والمسكوكات، التى تترجم طابع الدولة والتى تعبر عن تفاصيل النظم والعلاقات ووسائل النقل والتعامل فى هذه الحقبة أو تلك من أحقاب التاريخ. والرواى الجديد يلح على أن هذه المتاحف تضاعف من قيمة الأثر الذى يجمع فى دفتيه بين مرحلة التاريخ وبين شعبة نفيسة من شعب الحياة الوطنية أو القومية. وأصبح من المهم وضع التفريق بين المتحف من ناحية وبين المعرض من ناحية أخرى، فالأول ذخيرة نفيسة لها أصالتها ومكانتها من التاريخ على اختلاف مراحله وعصوره، والثانى يقدم ثمرة جهد خاص يترجم عن نموذج لصناعة معينة اختيرت للدلالة على البراعة، وقد يكون فى الوقت نفسه مكانًا أو سوقًا للبيع والشراء.

والراوى الجديد يسجل اعتراف المجتمع المصرى بقيمة الآثار والذخائر التى تضمها متاحفنا على تعددها وتنوع نفائسها، ولكنه يشير إلى حلقة ناقصة من الضرورى أن نضيفها إلى متاحفنا، لأنها من أهم البصمات الحضارية التى تميز عراقتنا وتكشف عن هوية شعبنا، وهذه الحلقة المفقودة هى متاحف فنوننا الشعبية وهو اقتراح يردده المتخصصون فى التراث الشعبى أكثر من مرة، وما من دعوة إلى وجوب إنشاء معهد للفنون الشعبية، إلا وصحبها اقتراح باختيار نماذج من هذه الفنون

ليضمها متحف خاص بها، وأذكر أننى تقدمت بهذا المشروع إلى بعض المسئولين عن الثقافة. وإذا كنا ننشئ متحفًا لهذا الفن أو ذاك.. لهذه الصناعة أو تلك، فإن متحف الفنون الشعبية هو أجمع المتاحف لذخائر الفنون والصناعات المعبرة عن الوجدان الشعبى، وهو فى الوقت نفسه دار الوثائق الأصيلة الحية التى تضع للشخصية الجماعية أماراتها وقسماتها، والتى تحميها من التزوير والتزييف.

وعندما أنشئ "مركز دراسات الفنون الشعبية" كان ذلك استكمالاً لمحاولات الكشف الواقعى عن الذات الجماعية فى مصر والعالم العربى، ثم تطور هذا المركز وأصبح معهداً للفنون الشعبية، ويقوم بوظيفتين متكاملتين: الأولى جمع التراث الشعبى وتصنيفه وعرضه ودراسته. الثانية تدريب أجيال متخصصة فى التعرف على مقومات التراث الشعبى، والفروع التى ينقسم إليها هذا التراث، والتدريب على العمل الميدانى على أساس دارس متخصص واحد، وعلى أساس فريق يستوعب الفروع التى يتكامل بها التراث الشعبى. وأثمر جهد هذا المركز نواة للمعهد المنشود من ناحية، وتفرع المجالات الفنية والثقافية، المعبرة عن وجدان الشعب من ناحية أخرى.

ومن أبرز ثمرات هذا المركز، القسم الذى يجمع النماذج والأنماط والشواهد الدالة على الجانب المادى المجسم للفنون الشعبية، وهى كما يعلم الجميع تساير حياة الكائن الإنسانى فى بيئته المادية والاجتماعية طوال حياته، وكل من يفكر فى إنشاء متحف قائم برأسه للفنون الشعبية لا بد من الارتكاز على ما أثمره العمل المتواصل فى مركز الفنون الشعبية. ولا يتصور أحد بساطة هذا المشروع أو ضعف وظيفته بالقياس إلى المتاحف الأخرى. والراوى الجديد يعطى نفسه الحق فى أن يؤكد أهمية تحقيق متحف الفنون الشعبية، والمتخصصون العاملون بالمركز يستطيعون أن ينهضوا بجانب كبير فى التخطيط للمتحف وتنفيذه، ولا يتناقض ذلك على الإطلاق مع القسم التدريبى فى المعهد، بل إنه سيكون الشاهد الأعظم على مكانة الفنون الشعبية فى حياتنا.

متى نكشف عن هذا الكنز؟

ورسالة الكشف عن الفنون الشعبية وتصنيفها وعرضها، يتطلب المبادرة السريعة إلى الاقتناع بالذخائر الشعبية. فنحن نعيش فى زمن يتطور بخطوات متزايدة السرعة. كما أن الإنتاج الكبير فى كل ميادين الحياة، يغير من النماذج والأنماط، وجيل الراوى الجديد قد شاهد انقراض الكثير من الأزياء والحلى والأدوات، وشتان بين الفن الذى تجسمه براعة اليدين والذى تتفاوت فيه الأساليب والتقاليد، وبين ما تثمره الآلات الضخمة من تشابه القوالب، ومن الاعتماد فى الحياة العملية على الاستقبال أكثر من التأثر بالذوق الشخصى مع الاعتراف بأهمية النموذج أو المثال.

وأول ما يلتفت إليه زائر متحف الفنون الشعبية، إذا حقق له أن يظهر إلى جانب المتاحف الأخرى، هو الحلى وأدوات الزينة. ويجب أن نسجل اهتمام الكل بالحلى وأدوات الزينة، فهى ليست مزية طبقة أو بيئة، ولكنها طبيعة تشيع عند الجميع على اختلاف الأعمار، وعلى اختلاف البوادى والأرياف والمدن. وستنطق الشواهد بعراقة اهتمام الإنسان بما يجمل صورته، وما يدل على مكانته، وجنسه وانتمائه. وفى الحلى وأدوات الزينة رموز لها أصولها الأسطورية. ولا تدهش إذا قال لك الراوى الجديد، بأن كل امرئ منا ينزع إلى الزينة والتجميل، وأن من الأدوات التى تشاهدها ظواهر عريقة فيها بقية من رمز أسطورى.

وإذا كانت الحياة تعترف بنفاسة الذهب والفضة، وارتفاع أثمان الحلى المصوغة منهما، فإن ذلك لم يحل بين الوجدان الشعبى وبين دلالتها ورموزها. واستعراض هذه الحلى فى متحف الفنون الشعبية، سيقدم الدليل الناطق على ما وراء الزينة من اعتقاد كمنت دلالته فى زحمة الحياة، والزائر لهذا المتحف يتعرف على اتساع المجال الحضارى وعراقته وتتكامل عنده النظرة إلى تواصل الأحقاب، ويتبين أن المتاحف على اختلاف التاريخ الذى تدل عليه معروضاتها، ستظل ناقصة إذا لم ننشئ المتحف

الخاص بالفنون الشعبية وتسلمنا الحلى وأدوات الزينة إلى قسم آخر له أهميته الكبرى فى الفنون الشعبية.

ومعروضات هذا القسم من المتحف لا تقل أهمية عن المتاحف المنتزعة معروضاتها من هذه الحقبة أو تلك من أحقاب التاريخ.. إن متحف الفنون الشعبية فى تصور الراوى الجديد، يقف على مستوى متحف مصر القديمة بعراقة ذخائره ونفاسة آثاره.. والدارسون للتراث الشعبى اقتنعوا بعد الدراسة التى أثمرها العمل الميدانى، بأن الأزياء كالحلى، ذلك لأن لها وظائف جمالية واجتماعية إلى جانب وظيفتها الحيوية. ومع أن الآلية والتطور الثقافى يؤثران فى تنوع الأزياء، إلا أن الكثير من الأزياء الشعبية لا تزال موجودة. وهى أظهر فى القرى والبوادى منها فى المدن الكبرى، ثم إنها باقية ومستخدمة فى أجيال الشيوخ. والدراسة اللغوية تظهر هذا الواقع.. إن الأزياء تحكمت فيها المادة الطبيعية أكثر من المادة المصنوعة، وتوزعتها البيئات وفصول السنة واختلاف الجنس والعمر والمكانة الاجتماعية.

وقسم الأزياء فى متحف الفنون الشعبية لا يمكن أن تعرض نماذجه وشواهده فى غرفة واحدة.. إن الكثيرين من جيل الراوى فرضت الحياة عليهم أن يغيروا أنماط أزيائهم.. كان لباس الرأس بدلالته لبدة أو طاقية أو طربوشاً أو عمامة. واشتهرت بعض المدن بأزياء تدل على موطنها، وكذلك زى المرأة تطور بل إن تغير نماذجه وشواهده أقوى فى إبراز التطور، وهو يكمل الصورة الواقعية التى لا يمكن أن تقدمها الآثار المنتزعة من هنا وهناك. أما متحف الفنون الشعبية فهو الذى يجعل المواطن والزائر والسائح أقدر على الاعتراف بأصالة الفنون الشعبية بصفة عامة، والحلى والأزياء بصفة خاصة. وهو يوضح العراقة والتنوع والأصالة إلى جانب مرونة التأثر والتأثير فى الحياة الإنسانية.

ويسجل الراوى الجديد أن المواطن المصرى يستكمل الصورة الحضارية لمجتمعه وشعبه بالحلى والأزياء وما إليها من فنون شعبية، ويفطن إلى العلاقة الوثيقة بينه وبين

هذه الذخائر الشعبية، فمهما كانت مكانته فى العلم أو العمل فإن سلوكه يستوعب ما يمكن أن نقول عنه إنه امتداد لعادات وتقاليد وممارسات أثمرتها تلك الحلى والأزياء فى حقبة أو بيئة، والملاحظة النافذة لبعض تلك العادات تكمل حلية أو زياً انقرض أو تطور أو تحول من المدينة إلى الريف. ولا بد أن نقدم على إدراك هويتنا وبصماتنا من واقع ثقافتنا الشعبية.

وهناك.. أو يجب أن تجد هناك فى هذا المتحف الصناعات وثمرات الحرف الشعبية ذلك لأننا نواجه فى مشروعنا، خصيصة لا نستطيع إهمالها، وهى أن "الشعبية" ليست صفة الطبقة الدنيا، ولكنها الخصيصة التى يتسم بها الشعب على اختلاف طبقاته وبيئاته، ومهما كان التنوع فإن الوجدان الشعبى يصل بين الجميع ويظهر بوعى وبغير وعى فى سلوك الأفراد والجماعات.. إن أدوات الفلاحة تأخذ الآن فى التطور، شاهد من شواهد متحف الفنون الشعبية، وأدوات الصناعة وثمراتها هى أيضًا من معروضات هذا المتحف.. وسائل الانتقال التى أسلمت قيادها إلى النجار والكهربائى، هى من أهم ذخائر الشعب.. والأدوات الثانوية فى الحياة والعمل والسمر، فروع لها مكانتها فى هذه المؤسسة الفنية الثقافية.

ولعل الراوى الجديد من أقرب الناس إلى الفنون الشعبية، وقد عاصر الدعوة إليها وإلى دراستها والاهتمام بها، واستقبل مشروع مركز دراسات الفنون الشعبية وهو جنين، وظل قريباً منه يلاحظ نموه على الأيام ويواجه المعوقات والصعاب التى اعترضت سبيل تلك التجربة الرائدة فى الدراسات الإنسانية من ناحية، وفى استكمال المقومات الحضارية والثقافية لشعبنا من ناحية أخرى ولسوف يتسع المجال حتى يكافئ أهمية التراث الشعبى الحى المتطور، وأن الدعوة إلى إنشاء متحف الفنون الشعبية لا تتناقض مع المعهد المتخصص فى الدراسة والتدريب والعرض النموذجى لشواهد مختارة من الفنون الشعبية المادية، ويجب أن نسلم بأن متحفنا المنشود ليس عملاً ثانوياً بالقياس

إلى المتاحف الأثرية والفنية الأخرى.. إنه ليس مرادفًا للمعرض الذى يبرز نماذج لنمط خاص أو وسيلة خاصة كالكثير من المتاحف التى تنوعت حتى غابت عن أذهان الناس.

ومشروع الراوى الجديد يعنى بالأدوات والأزياء التى تشخص "الراوى الشعبى" فى ربابته ونايه ومزماره وأداة نقره ودفه وطبله إلى جانب مظهره وزيه، ويدل التخطيط الأولى الذى اعتمد على الجهود التى نهض بها العاملون فى مركز الفنون الشعبية، على كثرة ما يمكن، أو ما يجب أن يعرض فيه ويقتضى التكامل والتفصيل أن تنشأ متاحف إقليمية، تجسم مقومات الفنون الشعبية المادية فى جزء له مزاياه الخاصة به من أجزاء الوطن. ويظل التعاون الوثيق هو النبض الحى فى الكشف عن الذخائر الشعبية، وهو التعاون الذى لا بد منه بين المركز والمعهد والمتحف.. متى بالله يخرج إلى الوجود هذا الكنز الذى لا يقوم بمجرد الطرافة أو الغرابة أو القدم؟

المصور ١٩٨٢/١٠/١٥

معهد الفنون الشعبية

صفحات مطوية لا بد من نشرها

أكتب هذه السطور فى أول يوم من سنة ١٩٨٣، وقد ذهبت، كما هى العادة فى الصباح، إلى مركز دراسات الفنون الشعبية، وهناك تلقيت رسالة لحضور مجلس إدارة المعهد الذى طالما دعوت إلى إنشائه. ولست أدرى مدى السعادة التى غمرتنى بهذه الدعوة. والراوى الجديد لا يكتم قراءه أن تحقيق مشروع "معهد الفنون الشعبية" يعد بالنسبة إليه وإلى الكثيرين من زملائه أمارة إيجابية على أن طريقنا الثقافى يخطو إلى الأمام مهما واجه من عقبات وعثرات. وتاريخ التحول من الفكرة إلى الدعوة ثم إلى التخطيط فالتنفيذ، قد استغرق أكثر من ربع قرن، ومع ذلك تحقق الأمل ليكون عيداً ثقافياً ببداية العام الجديد.

ولقد كنا نحس بأن إنشاء مركز دراسات الفنون الشعبية، إنما هو المرحلة التمهيدية إلى التطور بحيث تثمر مكابدة العمل الميدانى وتسجيل الوثائق الحية الناطقة التى يتألف منها تراثنا الشعبى الأصيل والعريق والمتنوع.. كنا نوازن بين المركز من ناحية، وبين المعاهد التى تتألف منها أكاديمية الفنون من ناحية أخرى، وكان بعض المثقفين يستصغرون من شأن التراث الشعبى بصفة عامة، وكأن هذا المركز لا يمكن أن يوازن به معهد يعنى بأحد الفنون ويعمل على تواصل الأجيال فى التدرب عليها وتطويرها وتدريس مقوماتها ومضامينها إلى الشباب. واليوم يستعيد التراث الشعبى

مكانته ويؤكد وظيفته ويقف فى قامة توشك أن تتساوى مع مكانة أشقائه الكبار فى أسرة الأكاديمية.

ومن حق الرواى الجديد أن يسجل مدى الفترة التى قضاها مركز دراسات الفنون الشعبية، حتى بدأ تحوله إلى معهد يبدأ خطواته الأولى فى الإعداد والتدريب واستكمال جوارحه، فقد أنشئ المركز فى الربع الأول من عام ١٩٥٨، أى أنه بدأ النبضات الأولى من سن الرشد بعد خمس وعشرين سنة أى بعد ربع قرن من الزمان. وأثمرت جهود المركز الاعتراف بالتراث الشعبى وضرورة الكشف عن أماراته، وتأصيل مكانته من الثقافة الوطنية والقومية والعالمية، واستوعبت دراسات المركز العمل الميدانى، وجمع معالم التراث وتصنيف آثاره ووثائقه والتدرب على معاونة المبدعين على ملامح المأثور الشعبى لتمثله وتطويره والمزاوجة بين التعبير عن الذات والتعبير عن الشعب، بحيث تزول الفجوة - أو تقل بين الذين يتصورون أنفسهم من الصفوة، وبين الذين يصدرون عن الجماعة أو الشعب.. إن المركز منشأة فى وسط القاهرة بعيدة عن الجو التراثى والفنى، أما معهد الفنون الشعبية فهو فى إطار الأكاديمية كما تصور ذلك الداعون إلى إنشاء المعهد بل والمخططون لبرامجه.

ومن الخطوات الموازية لمسار مركز دراسات الفنون الشعبية، استجابة الحياة بإصدار مجلة فصلية متخصصة فى هذه الفنون، وكانت تجربة تؤصل مناهج الكشف عن مأثورنا الشعبى ودراسته وموازنته بمأثور الشعوب الأخرى. وعلى الرغم من توقف إصدار هذه المجلة لسبب أو لآخر فإن أوساط المتخصصين فى الفلكلور يتساءلون عن تلك البواعث، ومنهم من يبحث عنها، أو عن الأعداد التى صدرت منها. وقد يكون من قبيل المصادفة أن يصدر العدد الأول من هذه المجلة الفصلية فى أول يناير عام ١٩٦٥، وأن تصلنى الدعوة إلى حضور مجلس إدارة معهد الفنون الشعبية فى أول يناير ١٩٨٣، وقد يبتسم القارئ لهذا الواقع غير المقصود، ولكننى استشعرت فيه بالتخفف من الأسى نتيجة لتوقف هذه المجلة الرائدة، لأن أول العام الجديد يحقق

الكائن الحـى الذى دعت إليـه تلك المجلة بإلحـاح، وخططت له وهو مـعـهـد الفنون الشعبية.

ومن المقولات العلمية أن الوظيفة تخلق العضو، وأن الحياة تعمل على حمايته، وكان من الطبيعى أن يراجع الراوى الجديد ما سبق أن سجلته تلك المجلة المتخصصة، فهاله أن يطالع مقالة كانت تدعو إلى إنشاء معهد الفنون الشعبية، وهو لا يتحرج من نسبة هذا المقال إليه، واستجابت الهيئة الاجتماعية ممثلة فى الدولة لتلك الدعوة. وها هو الراوى الجديد يسجل ما قاله فى ذلك: "ولم تتوقف الحياة الثقافية عن الدعوة إلى إنشاء "معهد الفنون الشعبية" منذ أكثر من عشر سنوات، ولقد استجابت وزارة الثقافة مشكورة لهذه الدعوة الجادة الواعية، وكان تصورها لأكاديمية الفنون تصوراً متكاملاً يستوعب الثقافة الشعبية والإبداع الشعبى، وليس أدل على ذلك من الاحتفال بوضع حجر الأساس لهذا المعهد فى نفس اللحظة التى خرجت فيها فكرة الأكاديمية إلى الوجود، ولم تعد مجرد معاهد مبعثرة لهذا الفن أو ذلك من فنون الحركة والإيقاع، كما أن المسئولين عن "مركز الفنون الشعبية" وقتذاك قد بادروا إلى تخطيط "معهد الفنون الشعبية" بأقسامه ومتاحفه ومراحل الدراسة فيه".

وتخيل آحاد من المثقفين أن مثل هذا المعهد يمكن أن يستغنى عنه، وأعانهم على هذا التصور عدم متابعة الخطوات الأولى فى إخراج مشروع المعهد إلى التنفيذ وتناسى البعض حتى الحجر الأساسى لإنشاء المعهد وتحديد مكانه على خريطة الأكاديمية، ولكن استمرار الإحساس بالحاجة إلى معهد الفنون الشعبية بعث النبضات الحية إلى المشروع وليس من شك فى أن هذه الخطوة التنفيذية الثانية تعد من ناحية المضمون تأكيداً للشعب، بأن تراثه جزء لا يتجزأ من بنيته الحية. وستكون الخطوات التالية تعويضاً لما فات من سنوات الجهل والتجاهل. وها أنذا أكرر ما قلته من سنوات وهو أن مجال التعليم والتدريب يكافئ المأثور الشعبى فى اتساع رقعته وتنوع وسائله، ومن هنا كان من الضرورى أن يقوم الإعداد للعاملين بالمعهد نفسه، بانتخاب المؤهلين

المتخصصين فى فروع الدراسات الإنسانية والفنية، وأن يفتح هذا المعهد أبوابه للقوى العاملة فى المعاهد والمراكز الخاصة بالفنون الشعبية فى العالم العربى، وأن يقوم التعاون بين الجهود المتخصصة فى هذا المجال بين مصر وسائر الشعوب فى الشرق والغرب جميعًا.

المعمارى الفنان حسن فتحى

يخطط لمعهد الفنون الشعبية

وفى الوقت الذى وضع فيه الحجر الأساسى لمعهد الفنون الشعبية فى أكاديمية الفنون، بادر المعمارى الفنان حسن فتحى بتصميم المشروع بحيث يبرز أماراته وقسماته وجوارحه، وكان يصدر عن مسئولية الدفاع عن الشخصية الوطنية بقسماتها الأصيلة مع تزويدها بالقدرة على التطور الحضارى الموصول. وقد مهد لمشروعه بفلسفته الفنية إذ قال فى مجلة الفنون الشعبية منذ أربع عشرة سنة ".. وقد أعدت وزارة الثقافة بالفعل مشروعًا معماريًا، وضعت له التصميمات المعمارية والإنشائية. هذا المشروع الجليل نرجو أن يتحقق فى القريب العاجل بإذن الله ليشغل الفراغ الذى نشأ من سرعة عمليات التحول الثقافى والاجتماعى والاقتصادى بما لم يعد معه فى مقدور الإنسان المتوسط أن يتولى توجيه هذا التحول وقيادته كما كان الأمر فى السابق، الأمر الذى يحتم الالتجاء إلى العلم والتخصص".

وكان – بل ولا يزال – المهندس الفنان حسن فتحى يدافع عن الأصالة الشعبية، ولم يكن دفاعه عن مجرد عاطفة ولكنه كان يصدر عن نظرة علمية تلتفت إلى منهج الأنثروبولوچيا الاجتماعية وكشفها عن خصائص الفنون الشعبية، وقد أكد هذه النظرة بقوله: "إن علم الإنسان الاجتماعى أو الأنثروبولوچيا الاجتماعية من العلوم الحديثة وقد نشأت ـ أساسًا ـ عن اختلاط أهل الغرب بالشعوب الأخرى من سكان أفريقيا وآسيا

والسكان الأصليين بالأمريكتين وأستراليا عندما استعمروا هذه البلاد. وهذا العلم - كباقى العلوم - سلاح ذو حدين أحدهما للخير وآخر للشر تبعاً لمن هو فى يده، ولمصلحة من يستخدم هذا العلم. فإذا ما كان علم الإنسان الاجتماعى فى أيدى أهل البلاد، فإن المفروض أن يستخدموه فى التخطيط والتحكم فى عمليات التغير والتحول الثقافيين ولضمان سلامة تطور الجماعة".

ولهذا المعهد عند رائد الطابع الأصيل فى فن العمارة خصيصة مميزة تجعله بين معاهد الفنون، لأنه يفيد من الجهود العالمية المماثلة، ويركز الانتباه إلى المتحف وأهميته فى عرض الفنون الشعبية.. ويقترح أن يكون هذا المشروع مستوعباً لمتحفين متكاملين: الأول متحف مقفول "أكاديمى" بالمنهج التقليدى المعروف.. والثانى مفتوح يبرز صورة الحياة الشعبية فى المدينة لكى يستجلى الزائر فيه قسمات المدينة وطابعها وأهم مراحل تطورها. والمهندس حسن فتحى يشرح الباعث على تصميمه للمتحف: ".. تهدف الفكرة فى إنشاء المتحف الأكاديمى والمفتوح إلى تعريف الجمهور بحركة التحول والتغير الحادثة فى مختلف مجالات الفنون وتطورها على أساس دينامى، ويشمل العرض فنون العمارة والزخرفة الداخلية ممثلة فى مبانى المتحف نفسها بحيث تدخل ضمن العرض المتحفى، وذلك بتصميم حجرات وصالات المتحف الأكاديمى على نحو يماثل نماذج من مختلف العصور منسقة فى تسلسل تاريخى يبين التحولات الحادثة فى مجال فن العمارة..".

ولقد أدرك هذا الرائد وظيفة معهد الفنون الشعبية، ورأى أنه ليس مجرد منظمة تعليمية أو تدريبية، ولكنه لا بد أن يجمع بين العرض وبين المعاونة على تطوير الفن الشعبى بحيث يساير ظروف الحياة المتغيرة، فيحفظ الأصالة والتجديد والراوى الجديد لم يغفل فى دعوته إلى هذا المعهد الحرف والصناعات التقليدية والشعبية، لأن وظيفة المعهد فى تصوره ليست مجرد تخريج أجيال من الدارسين النظريين أو المتوسلين بالعمل الميدانى للكشف عن عناصر التراث الشعبى وتصنيفها وأرشفتها، ولكن من

مهمات هذا المشروع حماية الحرف والصناعات وتطويرها على أساس صحيح. ويتفق مع الراوى الجديد المهندس المعمارى الكبير، فهو يقول: ".. لما كان هذا المعهد معهداً تبرز فيه الفنون الشعبية، كان لا بد أن يصطبغ بالطابع الفلكلورى حتى فى التنفيذ، باتباع نفس الطرق التى كانت سائدة فى السابق لتشغيل أهل الحرف التقليدية والصناع المهرة مباشرة دون وسطاء، على أن يكون تنفيذ أعمال هؤلاء تحت إشراف العلماء المتخصصين. إننا بذلك سنعمل على استمرار تقاليد العمل الفلكلورى وسنعمل على تنمية الفنون الشعبية وزيادة عدد المشتغلين بها مع المحافظة على الجو الذى ساعد ويساعد على هذه التنمية".

وهذا المتحف بشقيه الأكاديمى والمفتوح، يعد استكمالاً ضرورياً للمتاحف الأثرية التقليدية التى تحكى مراحل التاريخ الحضارى. وليس الإنسان هرماً مدرجاً ولكنه كيان حى موصول ببيئاته وعصوره، والجانب المتحفى فى المعهد مجرد نموذج لأمثاله التى ينبغى أن تبرز إلى الوجود فى البيئات الحضارية المختلفة كالريف والمدينة والصحراء، وشواطئ البحر.. وإذا كانت أكاديمية الفنون تعنى فى المقام الأول بفنون الحركة والإيقاع، فإن متحف الفنون الشعبية يصبح همزة الوصل بين هذه الفنون وبين الجانب التشكيلى والتطبيقى. ولقد ردد الراوى الجديد مقولته المشهورة بأن الفلكلور هو المحصلة الشعبية لكل المعارف والتجارب والخبرات.

ومن حقى أن أسجل هذه المناسبة التى أدعى فيها إلى حضور مجلس إدارة معهد الفنون الشعبية فيما يسعى بالاستهلال أو المقدمة أو الافتتاحية الموسيقية، مع الاعتراف بالتباطؤ فى تنفيذ هذا المشروع، وأنا أهمس فى أذن قرائى.. أتمنى أن أكون من علماء الآثار لكى أنقب عن ذلك الحجر الأساسى الذى احتفلت به الحياة منذ ربع قرن.

المصور ١٩٨٣/١/٧

النكتة المصرية

إننا نكبر من شأن العمل الجاد الذى تقوم عليه حضارة الإنسان، ولكننا لا نستطيع فى الوقت نفسه أن نقلل من شأن الفكاهة، باعتبارها عنصر التوازن من ناحية والاحتمال من ناحية أخرى. والأصل اللفظى جاء من الاستمتاع واللذة، ومن هنا كان الإقبال على الفكاهة، وكانت من أهم ما يتبادله الأفراد. وعرفت بهذه الخصيصة شخصيات اشتهرت فى مجال الآداب والفنون، على اختلاف العصور والطبقات. ويرى بعض الدارسين أن الفكاهة من المقومات التى تدل على الذكاء وسرعة الخاطر. ولا تكشف الفكاهة عن روائع الأدب الخاص بقدر ما تكشف عن مزاج أمة أو شعب أو مجتمع والراوى الجديد ليس فى حاجة إلى أن يؤكد غلبة الفكاهة على المزاج المصرى، حتى أن النكتة كانت ولا تزال عنصراً أساسيًا من عناصر الحياة اليومية عند المصريين، ولا يوجد خط واضح يفصل بين إبداع النكتة أو تأليفها وبين استقبالها وروايتها.

وانتشار النكتة المصرية لا يدل على أن الشعوب الأخرى لم تعرف بهذا الجنس الأدبى الذى تردده الأفراد والجماعات. وربما يقال إن شعبًا من الشعوب استغرقه الجد واستوعبه العمل، ولم ينزع فى حياته اليومية إلى الفكاهة بصفة عامة، وإلى النكتة بصفة خاصة.. ومن المشهور أن بعض الشعوب الأوربية، لا تكاد تحتفل بالمزاح، ويزعم الكثيرون أن بعض تلك المجتمعات بارزة فى مزاجها الحى، ومع ذلك فإن الراوى الجديد يذكر أن أساتذته الإنجليز - مثلاً - فى المرحلتين الثانوية والجامعية كانوا يفتتحون دروسهم ومحاضراتهم بطرفة أو نادرة، وهو لا يمكن أن ينسى أن واحداً من هؤلاء

الأساتذة كان يمزح فى مرحه بين الكلمة وتمثل الصورة، وتتردد فكاهاته أو نكاته بين التلاميذ فى الفصول الأخرى وتحفر مكانًا بارزًا فى ذاكرة الجميع، واتضح لى أن الفكاهة من مقومات الإنسان، وأن غلبة التندر على الأجيال قد يتفاوت من حيث القوة والضعف ولكنه فطرة إنسانية لها وظائفها الحيوية والاجتماعية والفكرية جميعًا، مع الاعتراف بأن ترجمة النكتة من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى كثيراً ما يضعف المضمون الفكاهى فيها.

وشعبية النكتة المصرية تؤكد عراقة بعض النكات والنوادر، وأن وظيفتها تحتفظ بتواصلها على مراحل العصور، أن الكثير منها قد يتنافر وينفرد، بيد أن مجموعات مشهورة تظل متداولة بين الطبقات والبيئات وربما تتعرض لبعض التغيير أو التحوير فى الأسماء والمناسبات والاشكال، وقد تتخذ ما يشبه زى العصر الحاضر. والدارسون للأدب الشعبى يذكرون أن هذا الجنس الأدبى وهو النكتة على صغر شكله وتنوع مضامينه وشخصياته وأحداثه، يعد من أصعب حلقات المأثور الشعبى لأن الدارس مطالب بأن يتتبع كل نص أو مجموعة تتماثل أشكالها ومضامينها إلى الكشف عن الحوافز الأولى لإبداع النكتة. وليس هذا بالأمر اليسير.

وكما أن النكتة تخضع لعوامل التواصل بين الأجيال فإنها تعد وثيقة إنسانية حية لطابع الشعب المصرى، باعتباره بنية حضارية عريقة وحية ومتطورة، يضاف إلى هذا كله أن النكتة، تحكى الخلايا الاجتماعية ـ إذا صح هذا التعبير ـ التى يتألف منها الكيان المصرى، وهى تظهر الخصائص التى توضح الانتماء إلى مدينة أو حى أو طبقة أو مهنة. ولقد عاشت مئات النكات التى لا تزال تنبض بأثر البدو والفلاحين فى ابن البلد، كما يتصور القاهرى الوافدين على مدينته، بل إن الشخصية المصرية أبدعت الكثير من النكات عن الأنماط الغريبة، أو الأجنبية، وابن البلد القاهرى، بل والمصرى، كان يحس بذاته بالقياس إلى غيره، ويصور الآخرين بمنهج الرسم الكاريكاتورى تأكيداً لامتيازه بأسلوب فيه إحساس غير مباشر بالتفوق والاستعلاء.

وليس من الصعب التفريق بين النكات القديمة، مهما اتخذت من تحريف وبين النكات التى يتبادلها الناس فى جيلنا، كما أن بعض الطرائف والملح التى تدخل فى باب النكتة قد دونها بعض الأدباء، بعد أن حولها إلى اللهجة الفصحى وأصبحت تقدم مزاج مرحلة تاريخية أو طبقة اجتماعية طواها الزمان فيما طوى. والراوى الجديد يشير إلى شخصيات عرفت بالفكاهة، وتنسب إليها بعض النوادر والنكات، وإلى شخصيات أخرى كانت محور النادرة أو النكتة، وهى أنماط تخرج على الشخصية السوية كالحمقى والبخلاء ومن إليهم. وأسرف بعض الذين اشتهروا بالفكاهة حتى تجاوزوا روايتها أو تبادلها إلى الشذوذ أو الانحراف لكى يصبحوا مضمون النكتة أو مصدرها. وبذلك دونت بعض أعمالهم وأقوالهم منسوبة إليهم فى التراث الفكاهى العريق والمتداول، والذى عبر الأدب الشعبى إلى الأدب الخاص.

ومن المزايا التى يعترف بها، اقتران شخصية الفرد بالقدرة على إبداع النكتة قولاً أو سلوكًا، وتحتفل المجتمعات بالفرد المتفائل المبتسم أو الضاحك والقادر فوق هذا كله على أن يبدع النكتة تعليقًا على عبارة أو موقف، وهو كثيرًا ما يتجاوز الفكاهة إلى السخرية، وقد يسخر حتى بنفسه مبالغة منه فى إيثار الفكاهة واجتذاب الأصدقاء. وهو يعرف بهذه المزية ويوصف دائمًا بأنه "ابن نكتة". وتتناقل طرفه ونكاته حتى تشيع بين الناس ومع تخصص الراوى الجديد فى النكتة المصرية باعتبارها من مجالات الأدب الشعبى، إلا أنه لا يستطيع الجزم بنسبة هذه النكتة أو تلك إلى شخصية معينة من المشهورين بالفكاهة، ذلك لأن "الشعبية" فيها من المرونة ما يبيح نسبة هذا الأدب الشفوى إلى غير مبدعيه.

والنكتة باعتبارها من أبواب الأدب الفكاهى، فإنها تقوم بوظيفة النقد الاجتماعى ومع أنها تشبه الخلية الدقيقة، إذا قيست بالكوميديا، إلا أنها تحكى موقف الزوج من الحماة، أو الشاب من العجوز الشمطاء أو المواطن الضاحك من المتجهم على الدوام أو

من المشغول بنفسه عمن حوله. وهنا تواجهنا حقيقة لها مغزاها فى موضوعنا، فإن الطبيعة المصرية التى تحتفل بالنكتة، لا باعتبارها مجرد فكاهة، ولكن باعتبارها نقداً اجتماعيًا، كانت الباعث على غلبة الكوميديا أو التمثيل الهزلى وكل من أرخ لفجر المسرح فى تاريخنا الحديث، يعترف بهذه الحقيقة، وكانت النكتة من أهم عناصر التمثيل الهزلى.. إنها لم تكتف بأنماط عجيبة أو شاذة، ولكنها جعلت النكتة المقوم البارز فى الحوار المسرحى وهكذا اقتربت التمثيلية الهزلية من المزاج المصرى، والذى يكلف بالفكاهة ويقبل عليها، وكان البون شاسعًا فى نهضتنا الأدبية بين التمثيل الفكاهى وبين المسرح الجاد، وهو ما اعترف به كل مؤرخى المسرح. والراوى الجديد يضيف الحافز النفسى الذى أثمر النكتة ليكون الباعث على هذه الظاهرة فى تاريخ المسرح المصرى.

وأتيح لى أن أقدم مجموعة من النكات المصرية قام بها الأخ محمد صفوت منذ عشرين سنة، وحاول أن يدونها باللهجة العامية واحتفظ الكثير منها بالمضمون الفكاهى، وهى عبارة عن ومضات تعتمد على التناقض بين شخصيتين أو موقفين، وتستهدف النقد الاجتماعى فى المقام الأول، ولكنها خضعت لمنهج الاختيار الذى قام على طاقة النكتة على الاحتفاظ بطابعها الفكاهى، وسهولة تدوينها بالعامية التى تقترب من الفصحى.. والأنماط التى تصورها هذه النكات هى التى غلبت على جيلنا والجيل السابق علينا.. إنها عبارة عن صور منمنمة أى صغيرة ودقيقة.. فيها علاقة الزوج بالحماة وعلاقة الزوج بزوجته، والعمدة والفلاح.. إلخ. واعتقد الراوى الجديد على النكتة المصرية كغيرها من أجناس الأدب الشعبى تستحق التدوين والدراسة وأدركت الصعوبة التى تعترض جمع النكات، وتدوينها ثم دراستها وتحليلها. ومعظم المتخصصين فى المأثور الشعبى يذكرون أن النكتة كالمثل الشعبى ليس من السهل القيام بجمعها وتصنيفها، ذلك لأنها ليست ثابتة كالأثر المادى، وليست نصًا احتفلت

الأوساط المتعلمة بروايته وتدوينه، وهى تتردد وتنسى، وذاكرة الراوى لا تختزن من النكات إلا ما يثيره، وما يستدعيه لسبب أو لآخر فى حياته اليومية، بل إن النكتة أضعف من المثل الشعبى من الناحية الإيجابية.. إن المثل يستدعيه موقف من الذاكرة، أما النكتة فإن التناقض أو الفكاهة بهذه الومضة سرعان ما تلفظه الذاكرة الشعبية التى تتراكم فيها المأثورات والتجارب، وقلما تحافظ عليها، ومن النادر أن يحفز المرء فى حياته اليومية باعثًا يعيد إلى ذاكرته أكثر النكات التى استمع إليها وابتسم لها أو ضحك منها.

والنكتة المصرية الأصيلة ليس من الممكن أن تقوم بوظيفتها صور مصنوعة لا تعبر عن وجدان الجماعة أو الشعب، وكثيرون منا أدركوا الفرق الواضح بين النكتة الشعبية وبين جهد دخيل فى القاهرة إبان الحرب العالمية الثانية.. ورفضتها الفطرة المصرية وظلت النكتة الشعبية تعبر عن مزاج الشعب وتعمل على توازنه وتخليصه من أعباء الحياة ومن مظاهر التناقض والخروج على القيم، والشذوذ الذى يواجهه المواطن فى علاقاته الاجتماعية بل وفى ملاحظاته كل يوم لتصرفات الآخرين الذين لا يسايرون التقليد المدعى والعادات التى تنظم سلوك الفرد مع ذاته ومع الآخرين.

والتطور الذى يفرض الموضوع على الراوى الجديد تسجيله فيما يرتبط بالنكتة المصرية وهو أن عنصر الفكاهة لم يقتصر على الكلمة والإشارة والزى وما إلى هذا بسبيل، ولكنه تغلغل فى وسائل الاتصال الحديثة منذ ظهرت فى الوجود، فوجدنا الجراموفون يردد الفكاهات فيما صدر عن السمار والمضحكين. والراوى الجديد يأسف لأنه لم يجمع أسطوانات الجراموفون التى تخصصت فى اللطائف والنكات والمحاورات الهزلية التى تثير الضحك. وكان من أجناس الفكاهة التى اشتهرت منذ أكثر من نصف قرن "القافية" التى كانت عبارة عن مباراة بين المتخصصين الهزليين، ولا يزال حديثنا يحتفظ بعبارة "بلا قافية" تأكيداً لأن ما يقوله كلام جاد، وأنه لا يقصد منه الهزل الذى

يستهدف السمر والإضحاك. وهذا الجنس الذى استعار خصيصة من خصائص الشعر والذى اعتمد على مراعاة قيد لفظى يوازى فى غايته، وبعض مقوماته، النكتة المصرية. واتخذ بعض المعنيين بالأدب الشعبى منهجاً نستطيع أن نطلق عليه أنه نقد النقد، ذلك لأن النكتة وسيلة المواطنين فى حياتهم اليومية لتقويم السلوك.

والأسلوب الذى يحقق هذه الغاية هو ـ كما قلنا ـ النقد، والمتفحص للنكتة يتجاوز ترديدها وتسجيلها وتصنيفها إلى تحليلها، ولن يتم ذلك إلا بنقد النقد، وأسرف البعض فى الحكم على النكتة المصرية وقللوا من شأنها، وفيهم من رآها نقيصة وليست مزية، والنوادر والنكات التى دونت ودرست لا تعد شيئًا بالقياس إلى ما يبدعه الشعب المصرى فى كل يوم وكل موقف، وهى مشكلة يواجهها المتخصصون فى الأدب الشعبى المصرى.. إنهم قد يكتشفون العصر أو المرحلة أو الطبقة أو البيئة بواسطة الأسلوب والنمط. ولم يفكر أحد فى استغلال الصوت والنبرة، إلا فى القليل من النوادر والملح وبعض النكات.

والواجب يقتضى الراوى الجديد أن يركز الاهتمام على تأثير النكتة فى السلوك.. إنها من فنون الأدب الشعبى وهى تعين الفرد والجماعة على العناء وتزيل التوتر، ولكنها تحتفظ بمواجهة الأعباء ومحاولة الانتصار عليها بالعمل الإيجابى، ويبقى أن تأخذ النكتة المصرية مكانها اللائق بها بين أجناس الأدب الشعبى وأن تميز نصوصها المتكاملة فتسجل وتصنف وتحلل وتنقد، لكى نتعرف على مزاج الشعب ولكى نخلصه من بعض الأدران ونمهد له الطريق النفسى إلى التقدم.

الصحافة الفكاهية

قامت الصحافة بدور عظيم فى الأدب الفكاهى، وكان من معالم هذا الدور اقتران الكلمة المدونة بالصورة الكاريكاتورية. ولم تقف الصحف والمجلات على هذا الأسلوب

ولكنه مزج بين الشعر، وبين الصورة الساخرة المعبرة. ومن معالم هذا العطاء الأدبى الاعتراف بالأدب العلمى، لأنه أكثر واقعية ودلالة عن الفكاهة والسخرية. وظهر الزجل إلى جانب الصورة الهزلية المعبرة. وتخصصت مجلات بهذا الجانب من أدبنا الحديث، ولا تزال الذاكرة تحتفظ بصحف ومجلات: السيف والمسامير وألف صنف والكشكول والفكاهة.. إلخ.. وكان من الممكن أن يشترك فى إبداع النكتة الطريفة شاعر مبرز فى الإبداع الفكاهى ويعاونه زميل يستطيع أن ينطق المقطوعة الزجلية بالصورة الكاريكاتورية، وأهم من هذا كله أن تظهر عبقريات لها قدراتها على إبداع الزجل والصورة معًا، وليس الراوى الجديد فى حاجة إلى أن يذكر هؤلاء النوابغ المعاصرين.

المصور ١٩٨٣/١/١٤

جحا المفترى عليه

كلما استمعنا أو مر بذاكرتنا اسم "جحا"، ابتسمنا وتصورنا أن صاحب هذا الاسم قد خرجت أعماله وأقواله وعلاقاته من دائرة العقل أو السلوك السوى، ولكن الدارس لهذه الشخصية يرى أن لصاحبها حكمة مستخلصة من المكايدة اليومية، وهى أعمق وأدخل فى الواقعية من التأمل الفلسفى أو التشبث بالمنطق الصورى، وجحا العربى عاش فى وجدان الأمة العربية، وانتقلت نوادره بين مراحل التاريخ والبيئات الاجتماعية، واختار الشعب المصرى جحا ليكون حلقة إيجابية من الأدب الشعبى، ولا يزال يقوم بوظائفه الحيوية والاجتماعية عن طريق نوادره.

ولعل أول أمارة بارزة من أمارات هذه الشخصية هى الاسم "جحا"، ذلك لأن معناه فى اللغة العربية، هو المعروف بالتسرع فى مشيه والهرولة فى خطاه، أو الشخص الذى لا تقوم حركته على الأناة والتعقل. وهذا يدل على أن جحا اسم على مسمى كما نقول عادة، وربما غلب الاسم حتى أصبح لقبًا على الحماقة، ومهما يكن من شىء فإن دراسة هذه الشخصية أكدت دلالتها على اتجاه يعين الأفراد والجماعات على التوازن والتخلص من أعباء الحياة اليومية، وجحا ينسب إلى قبيلة "فزارة"، واسمه الكامل "أبو الغصن جحا الفزارى". وربما كان الواقع التاريخى والخيال الشعبى معًا هما اللذان أعانا على شهرة هذا العلم البارز من أعلام الأدب الفكاهى فإن المعنى وسهولة الاسم جعلا جحا معروفًا ومشهوراً فى الأدب الرسمى أو الخاص وفى المأثور الشعبى.

ومن العجيب ذيوع النوادر والملح والفكاهات فى فترة الانتقال بين دولتين ويبدو أن الباعث على ذلك هو ظهور الصراع بين دولتين. وكل من يؤرخ لسيرة جحا العربى يجد ترجيح وجوده بعيد التحول من الدولة الأموية إلى العباسية واقترانه بالعصر الذهبى فى عهد الخليفة هارون الرشيد، الذى يعده الوجدان الشعبى الحاكم المثالى والشخصية النموذجية فى حكايات ألف ليلة وليلة.. ومجلس الرشيد يبدد التوتر والعبوس ويشيع البهجة والفكاهة فيما يذيع فيه من النوادر. ولكن ما اشتهر به أبو نواس الشاعر الماجن من نوادر يختلف كثيراً عما اشتهر به جحا فى حياته اليومية وعلاقاته الاجتماعية.

وكل المعنيين بالحكمة الجحوية كثيراً ما يخلطون بينها وبين شخصية أخرى اشتهرت فى البيئة التركية، وهى شخصية "الخوجة نصر الدين". ولقد اهتم الراوى الجديد بمحاولة التمييز بين هاتين الشخصيتين.. كانت الأولى تعرف باسم جحا العربى، وكانت الثانية تعرف باسم جحا التركى، وعلى الرغم من الاعتراف بوجود الشخصيتين، فإننا نجد بعض الروايات تنقل جحا التركى أيضاً إلى عصر هارون الرشيد. ويبدو أن الوجدان الشعبى مزج بين هاتين الشخصيتين، حتى أن بعض نوادر جحا العربى قد نسبت إلى الخوجة نصر الدين بل كان بعض ملامح جحا التركى قد أعيرت بدورها إلى أبى الغصن جحا.

والتقط الوجدان الشعبى المصرى هذه الشخصية الفذة، واختار من نوادرها ما يلائم مزاجه وظل على مدى الأجيال وتعاقب الدول يستجيب لواقع الحياة ويبدع النوادر والنكات لتنفس عن مشاعره، ولتعينه على التوازن ولتنتقد المواقف والأنماط الإنسانية. والمأثور الشعبى المصرى يزخر بما ينتخبه من أحداث وأقوال لها مكانتها من الأدب الشعبى المصرى، وجحا بأماراته الشعبية هذه يعبر عن الشخصية المصرية. وما نجده من تنوع أو تناقض فى نوادر جحا المصرى إنما يحقق غلبة النقد الاجتماعى على المواطن المصرى. وهو نقد يستوعب مجالات الأسرة والبيئة، وما نجده فى هذه النوادر إنما يدل على تنوع الأعمار والمهن. وكل ما يواجهه الدارس فى المضامين، لا يمكن أن

يتناقض مع حوافز الشخصية المصرية على تحقيق مثال ونقد الواقع والقضاء على التوتر. ونوادر جحا المصرى تصور تكامل الشخصية المصرية على مدى العصور واختلاف البيئات.

إن جحا المصرى يعيش كغيره من الناس فى إطار طبقته وبيئته وأسرته، كأى مواطن عادى من الناس عليه أن يعمل فى سبيل العيش، وأن يتعامل مع التجار فى الأسواق، وأن يسافر إلى المدن الأخرى. ومما يدل على عدم سلبيته أنه كان يلتقى بالحكام والكبراء التقاءه بأوساط الناس وعامتهم.. لم يكن شاذاً كما تصور بعض الباحثين، وجميع ما أثر عنه من أخبار ونوادر لا يحكى عزلته عن الحياة والأحياء، فقد كان رب أسرة له زوجة وبينه وبينها ما يكون بين الزوجين من مواقف، وله معها نوادر تشخص تجربته، بل حكمته التى اشتهرت عنه. وكان له ابن يعمل على تربيته كغيره من الآباء مفيداً من تجاربه العملية والنفسية الكثيرة.

وكانت زوجة جحا هى صورة المرأة فى التراث الشعبى قبل مرحلة النهضة، وكانت المفروض أن تجسم الصراع المستمر بين الزوجين، بيد أن جحا كان صبوراً طويل النفس، وكان يرد على الإساءة بالسماحة والصبر. ومحاوراته مع ابنه أدخل فى باب التربية العملية عن طريق التجربة المباشرة، والجميع يرددون نادرة جحا مع ابنه وحماره:

"ركب جحا مرة ومشى ابنه خلفه، ومر أمام جماعة فقالوا: انظروا إلى هذا الرجل الذى خلا قلبه من الشفقة، يركب هو ويترك ابنه يمشى، فنزل جحا ومشى وأركب ابنه، ومرا على جماعة فقالوا: انظروا إلى هذا الغلام المجرد من الأدب، يركب الحمار، ويترك أباه الرجل الكبير يمشى. فركب جحا هو وابنه على ظهر الحمار وسارا، فمر بجماعة، فقالوا: انظروا إلى هذا الرجل القاسى، يركب هو وابنه ولا يرفقان بالحمار، فنزل جحا وابنه وساقا الحمار ومشيا خلفه، فمرا بجماعة فقالوا: انظروا إلى هذين المغفلين يتعبان من المشى وأمامهما الحمار لا يركبانه، وبعد أن جاوزهم حمل جحا هو وابنه

الحمار وسارا به فمرا بجماعة فضحكوا منهما وقالوا: انظروا إلى هذين المجنونين يحملان الحمار بدلاً من أن يحملهما وحينئذ أنزلاه، وقال جحا لابنه: اسمع يا بنى، إنك لا تستطيع أن تظفر برضا الناس جميعًا".

جحا يترجم المأساة إلى ملهاة

وهل يجد الراوى لنوادر جحا أعظم من اكتشافه العبقرى الذى استطاع به أن يحول مأساته إلى ملهاة، لا بالنسبة لنفسه أو لمعاصريه، ولكن بالنسبة للأجيال المتعاقبة بعده، ذلك لأن موقف المرء من متاعب الحياة هو الذى يدخلهما فى إطار المأساة، ولكن الزاوية النفسية هى التى تحدد الفرق بين الألم والابتسام... بين المأساة والملهاة، فاندماج الإنسان فى الموقف هو الذى يؤلمه ويشق عليه ويضنيه، أما خروجه منه والتفرج عليه، فإنه هو الذى يسرى عنه وقد يضحكه. وهكذا اكتشف جحا بما يشبه السحر التحول من ألم المكابدة واستصغار الناس له، إلى الضحك والاستهانة بالآخرين. ولم يتوسل بالكلمة وحدها فى التعبير عن موقفه، ولكنه توسل بالصمت، والإشارة أيضًا، وكانت مناجاته لنفسه هى المصفاة التى تقضى على التوتر النفسى وجعل من حماره أليفًا يأنس إليه ويحاوره ويصرح له برأيه فى الآخرين.

ومن أطرف نوادر جحا التى تدل على علو مكانة حماره: "جاء رجل إلى جحا يسأله أن يعيره حماره، وتملك جحا الغيظ، فأمهل الرجل قليلاً ودخل الدار وخرج ثم قال له: آسف يا صديقى، فقد شاورت الحمار فى الأمر، ولكنه أبى أن يذهب معك وقال: إنى أخدم الناس، وأحمل لهم أثقالهم، ثم لا أجد منهم إلا الضرب واللعن. فتعجب الرجل مما يقول جحا، ثم قال: ومتى كانت الحمير تتكلم يا جحا، ومتى كان لها رأى، فأسرع جحا بالرد: هو ما ترى وما تسمع فكم من حمير تتكلم، ولها مشورة ورأى".

والراوى الجديد يسجل الجهد الذى قام به الدكتور "محمد رجب النجار" فى دراسة "شخصية جحا المصرى وفلسفته فى الحياة والتعبير". وقد أحاط بالمدون من نوادره ووازن بين جحا العربى وجحا التركى، وحاول أن يكشف عن أثر الوجدان الشعبى المصرى فى تصوير ملامح الفلسفة الجحوية، كما يتمثلها الشعب المصرى، إلى جانب الدراسة الفنية للنوادر من حيث الشكل والمضمون والوظيفة... وهو يقول فى ختام بحثه: "لم تكن الغباوة هى السمة الغالبة على جحا المصرى - كسلفه العربى - أو الحكمة - كسلفه التركى - ولكنه استطاع أن يجمع بينهما.. بين الحمق والتحامق فى خطين متوازيين يجمعهما الذكاء اللماح الباحث عن جوهر الحقيقة".

وبلغ من أهمية شخصية جحا المصرى ونوادره أن الأدب الحديث استلهم نوادر جحا فى إبداعه، فقد جعل محمد فريد أبو حديد محور روايته "آلام جحا" وجاءت على هيئة مذكرات على لسان جحا، وروى الدكتور النجار فى حديثه مع المؤلف إنه كان يتحدث عن نفسه، ليعبر عن مواقفه ومشاعره باعتبار أن التهكم والسخر هما سلاح المؤلف فى الأزمات. واستلهم على أحمد باكثير جحا المصرى فى مسرحيته "مسمار جحا"، وتوسل بالنادرة فى التعبير عن غايته فى إبداعها، واستغل كامل كيلانى جحا فى أدب الأطفال ونشر "قصص جحا" و"جحا قال يا أطفال"، وهو يروى على أصدقائه الأطفال بعض نوادره التى تغرى الصغار بالقراءة واستخلاص العظة، والتجربة. أما الكتاب الذى له الصدارة فهو "جحا الضاحك المضحك" بقلم عباس محمود العقاد وهو يستخلص حكمة جحا وفنه فى الضحك والإضحاك.

إن الحكم على سلبية جحا لا يساير ما يغلب على نوادره وأخباره، فإن عدم اكتراثه بالظاهر من الأمور، إنما كان من نقده لبعض العادات والتقاليد الشاذة، ثم إن الجنوح إلى الضحك والسخرية ما هو إلا استعلاء على الواقع وعدم الاكتراث به ظاهر الأمور أن جحا المفترى عليه شخصية عالمية وقد ترجمت نماذج كثيرة من أخباره ونوادره، ومن الدارسين من يرى أن الشخصية الإنجليزية **Goe Miller** "چو الطحان"

إنما هى امتداد لجحا العربى الذى لا يزال حيًا يبدع النوادر وتتناقل أخباره فى مجالس السمر أو فى المواقف التى ينزع فيها المرء إلى نقد الحياة والأحياء.

ودراسة الأدب الشعبى اهتمت بشخصية جحا بملامحه العربية والمصرية والتركية ولكنها اعتمدت على المدون من النوادر والأخبار، ومعظمها يحكى حوافز الشعب إلى التوازن بالفكاهة فى الأجيال السابقة، والراوى الجديد يطالب زملاءه وتلاميذه بتتبع الوثائق الحية عن هذه الشخصية الفذة وهى تحتاج إلى ما يشبه العمل الميدانى فى اختيار البيئة الاجتماعية وتسجيل ما يروى عن جحا، وبخاصة عن أجيال الكهول والشيوخ، وتتوج الدراسة المقارنة هذا الجهد للكشف عن تأثير شخصية جحا فى آداب الشعوب الأخرى.

المصور ٢١/١/١٩٨٣

ابن البلد

في الوجدان الشعبي

كلما اجتمع المثقفون ليحتفلوا بمدينة القاهرة وبخاصة للاعتراف بعراقتها وعمرها الذى بدأ يتجاوز ألف سنة، فإننا نجدهم يلتفتون إلى الوثائق التاريخية من ناحية، وإلى الآثار المعمارية من ناحية أخرى. وقد يحاولون تتبع الأحداث والشخصيات التى ولدت، أو عاشت فى مدينة القاهرة، ولكن الذين تخصصوا فى التراث الشعبى العريق والمتطور نادوا بوجوب الاهتمام بملامح "ابن البلد". ذلك لأن شخصية ابن البلد وأخلاقياته، هى التى فرضت ملامحها على القاهرة. والراوى الجديد يؤكد أن هذه الشخصية أعرق من إنشاء المعز لدين الله الفاطمى هذه المدينة التليدة. لابن البلد ملامحه الدالة عليه، وهو مساير لما عرفه العصر الحديث عن "ابن عرب" ولقد كنا لوقت قريب نجد أن العقلية الشعبية تفرق - على أساس القومية - بين الفرنج وأولاد العرب، وهكذا أثبت ابن البلد شخصيته المتميزة فى نظره ونظر بنى بلدته أمام الأجانب والدخلاء على اختلاف منابتهم وأصولهم.

وأول ما يغلب على ابن البلد اهتمامه ووعيه بأن يعرف بالصقل فى السلوك فى الأسرة والحى الذى ولد فيه، وله ما يشبه المراسيم فى سلوكه وعلاقاته وأحاديثه ولا بد من أن يذكر الراوى الجديد قراءه بأن ابن البلد يعد امتداداً للظرفاء الذين عرفتهم العواصم العربية قبل القاهرة. ونحن جميعًا نتصور هؤلاء الظرفاء يبالغون فى سمتهم وهندامهم، ويصدرون عن عرف خاص بهم فى السلوك، وهو عرف صارم يحدد

التصرف المناسب لكل موقف أو مناسبة أو شخص، ونستطيع أن نقول إنهم كانوا يراعون "إتيكيت" لا يخرجون عليه بحال من الأحوال.. وهم يعرفون بالرقة ودماثة الأخلاق، ولهم الصيغ المحفوظة الرشيقة فى إجاباتهم، وهذا الظرف جعلهم من الندماء الذين يجدون الأبواب مفتوحة لهم في مجالس السمر وتزجية الفراغ.

ويسجل المعجم المشهور عن العادات والتقاليد والتعابير المصرية الذى وضعه أستاذنا أحمد أمين، صورة ابن البلد كما أدركها فى صباه.. قال: "إن صيغة ابن البلد تطلق على الرجل الذى يجمع صفات مختلفة فى ملبسه وحديثه وهيئته وطريقة سلوكه. فهو يلبس جبة وقفطانًا وعمامة ويعنى بها كل العناية. ولا بد أن تكون هذه الملابس مستوفية لشروط كثيرة، فيجب أن يكون نسيجها خفيفًا لطيفًا، وأن يكون لون الجبة زاهيًا كالأزرق الفيروزى أو الأخضر الفستقى أو الأحمر القرمزى، وأن يكون لون الجبة منسجمًا تمام الانسجام مع لون القفطان وأن يكون لون الحزام منسجمًا معهما".

واستطرد الأستاذ أحمد أمين فى تفصيل الهندام بحيث يستطيع القارئ أن يتمثل صورة ابن البلد بشكله وزيه وكأنه يعرض لوحة ملونة، ولم يفته أن يذكر أن ابن البلد نظيف أنيق يتحرج من أى شيء يعلق بثيابه أو بأطرافه.. أما فى سلوكه فهو خافض الصوت، إذا تكلم ففى أناة ورقة وإذا ضحك فعلى قانون وإذا مشى ففى تؤدة تامة حتى لا تختل هندسة ملابسه.. وابن البلد - فى العادة - يكثر من التنكيت، ويستعمل فى حديثه الكناية والتورية ويعرف مناص الكلام، ويستطيع أن يرد على النكتة بمثلها أو بأحسن منها ويجتهد أن يرضى محدثه كل الرضا، فلا يجرح إحساسه ولا يخدش عواطفه ولا يسمعه كلمة قاسية، وإذا رأى الحق يؤلم فلا بأس من الكذب، ويتحرى أن يجعل آخر الحديث نكتة ختامية تثير الضحك وتبعث الرضا فيمتلئ المكان بالسرور، ويتفرق الجالسون أو المتحدثون وفى نفوسهم الإعجاب "بابن البلد".

ومن أطرف ما اهتم به صاحب قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، هو التفريق بين ابن البلد وابن الذوق، هو أن الأول إيجابى فى حياته يراعى الأناقة وحسن

التصرف، أما الثاني فيعتمد على حسن التصرف دون الاهتمام بأى شىء آخر. والراوى الجديد لا يجد بأسًا من أن يتوسع فى تصور شخصية ابن البلد. وإذا كان حسن الهندام بهذه المبالغة يحكى مكانة المرء فى نظر نفسه وفى نظر المجتمع، فإن الانشغال به إلى هذا الحد لا يخرج أبناء البلد الذين يصدرون عن تحقيق ذواتهم بالعمل فى سبيل الحصول على الرزق، وفى تأكيد انتمائهم إلى العروبة والإسلام باعتبار القاهرة هى أم الدنيا فى نظرهم.

وظل ابن البلد القوام الإنسانى الحى لهذه المدينة العريقة بملامحها المصرية والعربية والإسلامية. ولعل الشارة الأولى على تأثير ابن البلد فى الوجدان الشعبى المصرى هى كتاب ألف ليلة وليلة، وحسبنا أن نتوقف لحظة عند الحكايات التى روت حيل أبناء البلد الذين احترفوا الشطارة، ذلك لأن أولئك الشطار كانوا من الذين توسلوا بهذا الضرب من السلوك، للتعبير عن موقف الشعب المصرى من المتسلطين على أفراد الشعب بلا سند من شريعة ولا عرف. والراوى الجديد يتجاوز صورة "اللص الشريف" ببراعته الفائقة فى الحيلة والتخلص من المتابعة والفخ والكمين، ويواجه ابن البلد كما تمثلته السير والملاحم الشعبية. وجميع الدارسين يتفقون على أثر القاهرة فى هذه الحلقات الرائعة من أدبنا الشعبى، وهذا ابن البلد يبرز فى كثير من ملامح أبطال تلك الملاحم، وليس من شك فى أن استمرار حكايتها على مدى القرون فى المقاهى وما إليها إنما يؤكد تمثلها لشخصية ابن البلد، وهو يبين فى الوقت نفسه الحافز الإيجابى الذى يطمح إليه فى تحقيق ذاته ومكانه من العالم العربى.

والمستشرق الإنجليزى "إدوارد لين"، سجل ذيوع ثلاث سير شعبية فى محافل القاهرة ومواسمها وهى سيرة "عنترة" وسيرة "بنى هلال" وسيرة "الظاهر بيبرس"، والسيرة الثالثة ـ كما يذكر الراوى الجديد فى كل مناسبة ـ أدخل فى واقع المدينة من السيرتين الأخريين، وغلبة النثر الفنى عليها يجعلها تعد من السرد التاريخى الخالص فى نفس المواطن القاهرى.. كان المتخصص فى رواية هذه السيرة يعرف.. إلى أوائل

هذا القرن باسم المحدث، وكان يعتمد على نص مكتوب.. ومعنى هذا أن هذه السيرة لها من الامتياز ما يقربها من العلم، ولابن البلد فى هذه السيرة مكان واضح لأن دور شخصيته فى إصلاح الأوضاع الاجتماعية هو الأساس الذى أعان الشعب على أن يرد الصليبيين، وأن يعيد للعرب عزتهم فى وجه التتار.

أهمية التاريخ الشعبى

وتعرف السيرة باسم الظاهر بيبرس، وهو الذى دعم التحول من الدولة الأيوبية إلى حكم المماليك، وظهرت النبوءة بارتفاع شأنه، واقترنت الصفة الرسمية بالصفة الشعبية وذلك بالمؤاخاة بين الظاهر بيبرس وبين البطل الذى شخص ابن البلد وهو الأسطى "عثمان ابن الحبلى"، ويمثل الأسطى عثمان الطبقة العاملة فى القاهرة، واستطاع بقوة شخصيته وجاذبيته وبراعته فى تحقيق مآربه العامة والخاصة، أن يصبح أقوى شخصية فى مدينة القاهرة، وأن يخشاه الحكام وأن يحذر كل منهم الآخر، فالشعب قد أصبح بتأثيره وحدة لها إرادتها أمام الظلم والظالمين، وسار الظاهر بيبرس والأسطى عثمان فى طريق واحد، وإن كان ابن البلد الأسطى عثمان هو بمثابة اليد والعقل معًا بالنسبة لبيبرس. وبلغ من هذه المشاركة أن يشغل عثمان دائمًا وظيفة تماثل الوظيفة التى يرقى إليها بيبرس، وهكذا وضع خطًا يميز بين وظائف كل منهما، فالظاهر بيبرس يشغل المناصب الرسمية فى حين يشغل الأسطى عثمان المناصب الشعبية.

ولم يغفل الشعب المصرى أبدًا تشخيص الأسطى عثمان لابن البلد، فهو من سواس الخيل أى أنه من الفرسان إلى جانب كونه من أبناء البلد الأصليين، وهو كسائر الأبطال يتسم بجمال الصورة وبحسن الهندام وبالشجاعة إلى جانب الحيلة مع سائر الفضائل التى لا بد أن يتحلى بها الفرسان، وهو ممن كشف عنهم الحجاب حتى أنه تفاءل بالظاهر بيبرس عندما التقى به لأول مرة، وأدرك أن انتصار الإسلام على أعدائه

سيتم على يديه، وكان - كما تقول السيرة - كلما قابله ابتسم وقال: "اظهر يا ظاهر"! وبذلك اشتهر بيبرس بلقب الظاهر.

وكان ابن البلد الأسطى عثمان صورة دقيقة للمواطن القاهرى فى نظر ذاته وفى نظر أمثاله، فهو ذكى لماح يستطيع أن يعرف كل شاردة وواردة، أو كما يقول المثل الشعبى إنه "يفهمها وهى طايرة". ولم يكن كما نتصور الآن أنه متشائم بل كان متفائلاً قوى الإيمان، ويتخلص من كل موقف يعمل على توتر أعصابه بالفكاهة والسخرية.. وأعظم ما فى هذه الشخصية، أنها الرمز الدال على النزوع إلى الإصلاح من ناحية وتوجيه الحياة إلى الأمل المنشود الذى يحقق الحرية والعزة والكرامة من ناحية أخرى. ويتسع الأفق أمام ابن البلد فيدفع من الناحية الشعبية الظاهر بيبرس إلى تخليص العالم العربى من الانقسام تمهيداً للنصر الحاسم على الغزاة.

ومن الدارسين المتخصصين فى أخلاقيات ابن البلد من يستشهد بسيرة "على الزيبق المصرى"، الذى يعد امتداداً مباشراً لنمط الشاطر فى حكايات ألف ليلة وليلة. وهناك قدر من التشابه بين الأسطى عثمان من ناحية وبين على الزيبق من ناحية أخرى، ولكن الأول عرف بالولاية إلى جانب الشطارة، أما الثانى فقد كان علمًا على الشطارة وحدها. وعلى الزيبق مثل غيره من أبناء البلد عرف بالقوة مذ كان صبيًا واتسم بالذكاء والحيلة طوال حياته وتفوق على الشطار من أقرانه ونظرائه ولم يكن يسكت على الضيم يقع عليه أو على واحد من شيعته وأنصاره. وتصوره الشعب المصرى شخصية مرموقة من الهيئة الاجتماعية ومن الحكام.

ومهما اختلفت بعض التفاصيل فيما يتعلق بمقومات شخصية ابن البلد، فإن طابع الفروسية ظل واضحًا فى سلوك هذا النمط سواء كان ذلك فى السلم أو الحرب. وغلبة مصطلح "الفتوة" يقطع بأنه ثمرة النهج الفروسى.. إن الفتوة أعرق من إنشاء القاهرة وأوسع فى تأثيرها الحضارى من المدينة أو حتى القطر، وهى - كما يقر الجميع - أمارة مميزة لابن العرب بالمصطلح المتسع الذى يستوعب الوطن العربى الكبير. وتحولت هذه

الفتوة القاهرية إلى زعامة حى أو مجموعة من الأحياء، وكانت تمثل إلى عهد قريب المنافسة بين هؤلاء الفتوات.. والراوى الجديد عاشر هذه الفترة فى صباه وشبابه.. لقد رأينا فتوة حينا يتشاجر مع منافسه الذى يتزعم حيًا آخر، وتنتهى المشاجرة أو المبارزة إلى أن يسلم المغلوب رياسة حيه إلى الغالب. وتظل آثار المعركة فى نفوس الفتوات ورجالهم، وكثيرًا ما تنعكس هذه المعارك على الصغار.. كانت عبارة عن وسيلة شعبية للاعتراف بالزعامة، أو الغلبة أو القوة، وكانت أيضًا نوعًا من أنواع الرياضات البدنية.. وإذا كانت الفروسية قد ضاقت دائرتها وتركزت فى المبارزة أو البرجاس أو سباق الخيل، فإن مباريات الفتوات كانت مؤثرة فى جميع سكان الأحياء فى القاهرة، وهى المرحلة الأخيرة من تحقيق التفوق بالمبارزة أو الشجار عند أبناء البلد.

والملامح البارزة لابن البلد هى جمال الصورة وحسن الهندام، مع الحديث الجذاب والفكاهة والتفاؤل وأستاذنا أحمد أمين سجل هذه الصورة التى عرضناها عليك، وهى ترادف الإنسان الاجتماعى الذى يحب الناس ويحبه الناس صورة وزيًا وسلوكًا وحديثًا. ومعظم الذين يؤلفون التمثيليات للمسرح وغيره من وسائل الاتصال يركزون على هذه المقومات فى تشخيص ابن البلد القاهرى، ولكن الحياة تطور، وينحسر ابن البلد فى زاوية ضيقة وفى مكان من الذاكرة القريبة للمعاصرين، وسنظل نلتمس التفاؤل من ابن البلد وسنظل أيضًا نحفظ أمثاله ونوادره وفكاهاته، ولن ننسى المبدعين فى الشعر وغيره من أبناء البلد.. إن ابن البلد يسير معى فى كل مجلس، وليس مقصورًا على السمر وتزجية الفراغ، ولكنه الوسيلة الإيجابية لاحتمال تكاليف الحياة، ومن منا لا يذكر الأعلام البارزين فى الفن والأدب والعلم الذين يتوسلون بإحدى مزايا ابن البلد فى السلوك والحديث جميعًا.

المصور ١٩٨٣/١/٢٨

بطلة مثالية

فى ملاحمنا الشعبية!

من أعثر الجهود محاولة التفريق بين الواقع والخيال فى الملحمة الشعبية، ذلك لأن الأحداث والشخصيات تعيش مع النفسية الجماعية. وكلما أحس باحث بخفوت صوت المنشد الشعبى، أو التحول من ملحمة إلى أخرى، فإن ذلك يدل على واحد من اثنين:

الأول - عدم قيام الملحمة بوظيفتها الفنية والجماعية. بحيث تحل فى محلها قصيدة تجمع بين القوام التاريخى للمجتمع وبين القيم والحوافز، التى تدفعه إلى التشبث بأصالتها ومكانتها من الجماعات الأخرى.

والثانى - أن تسلم الملحمة مكانها إلى جنس أدبى آخر، ونحن لا نريد فى هذه الكلمة أن نطبق الترتيب الذى عرفه الأدب اليونانى القديم، ولكننا نكتفى بمواجهة الظاهرة الأدبية الحية فى مصر والعالم العربى.

إن الباحثين يعترفون اليوم بوجود سير شعبية عربية يغلب عليها الشعر، وهى عريقة ومنتشرة فى كثير من البوادى والأرياف والمدن. وفى مكان الصدارة من هذه السير الرائعة الشعبية، وهى "سيرة بنى هلال". ومن أعجب معالمها أن الانتصار فى هذه السيرة لم يكن مركزاً على بطل واحد، كانوا أربعة هم السلطان حسن الذى يمثل الشخصية الهلالية العامة المتكاملة، والقاضى بدير بن فايد الذى يرجع إليه فى تطبيق الشريعة والعرف، ويأتى بعدهما دياب بن غانم الذى يشخص الإقدام، وينزع إلى التفوق والغلب، وأبو زيد الهلالى الذى عرف بالحيلة والسياسة مع البسالة فى القتال.

والدراسة المقارنة للملاحم الشعبية تشير إلى السيرة الهلالية، لأنها تتسم ببطولة نادرة فى الملاحم العالمية. وهذا التغنى الطويل بالفضائل جعل المحور فى البطولة يكاد أن يكون مقصوراً على الرجل، ولكل ملحمة شعبية محور تدور حوله الأحداث، وهذا المحور يشخصه البطل الممتاز والمتفوق على بنى جلدته والمقدر عليه أن ينتصر على خصومه. وسيرة بنى هلال التى استوعبت عدداً من الأبطال، اعترفت بامتياز امرأة يجعلها فى مقام الأبطال، إن هذه الشخصية هى "الجازية"، وتقول السيرة الهلالية إنها كانت تعرف باسم آخر نور بارق وشهرة الجازية جعلت الباحثين يتأملون فى الحافز على هذه التسمية "فمنهم من تصورها تحويراً للغازية ومنهم من يراها دلالة على العطاء"، وشاركت هذه المرأة الفذة التغريبة التى تستوعب جميع الوقائع والمواقف باتجاه إيجابى يسلكها فى مكانة الأبطال.

وهذه البطلة الإيجابية إنما كانت تصور المرأة المثالية، كما هو الحال فى جميع السير والملاحم والحكايات الشعبية، فهى نموذج من الجمال الرائع الجذاب، وحسبنا أن نسجل حسنها كما ورد فى السيرة الشعبية، فهى توصف بأنها "جميلة المنظر لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال فى الحسن والكمال والقد والاعتدال وفصاحة المقال، لا يوجد مثلها بين الخلق لا فى الغرب ولا فى الشرق..".

الجازية بدأت مشاركتها فى العمل الجماعى بعد أن تزوجت وأنجبت، أى أنها لم تكن الفتاة الجذابة التى تفتن الشباب والرجال، والتى تجعل من حبها الدافع القوى على تحقيق هدفها.. ذلك لأن بنى هلال أحسوا منذ اللحظة الأولى فى التغريبة أنهم يحتاجون إليها فى توحيد الصف وإنهاض الهمة.. كانت فى تلك اللحظات الحرجة ألصق بالوجدان القومى منه بالآصرة العائلية.

مواقف.. مواقف

وأول موقف درامي عصيب يواجه هذه البطلة في اتخاذ موقفها الجماعي، هو فراق الزوج والابن، فقد كانت تحب زوجها "شكر" صاحب مكة، ولا يمكن أن توازن به رجلاً آخر ولو كان من قومها. واستمرت تبكي فراقه وفراق ولدها منه، ولا بد أن يكون الحافز على انتزاعها منهما هو التحول من الدفاع عن الذات والزوج والابن إلى تحقيق غاية إنسانية جماعية، لا يستطيع أحد أن يتردد في النهوض بها. ومن أعظم الوثائق التي يعود إليها الراوي الجديد، هي التي أوردها ابن خلدون من الشعر المتصل بسيرة بني هلال، وهو شعر يدل على تحول الأشعار والأغاني والأحداث إلى باكورة التوحد في السيرة الشعبية. والمقطوعة الأولى التي سجلها ابن خلدون هي التي عبر فيها الشريف ابن هاشم عن تحسره على فراق الجازية، وهو ما يدل على عاطفة الحب القوية التي ظلت تجمع بين هذين الزوجين.

ويتبدد الحكم الذي ران على الكثيرين من الدارسين، وهو تخلف المرأة عن إبداء المشورة والرأي في الموضوعات الأساسية التي تواجه الهلالية، وكل من استمع إلى هذه السيرة الشعبية الرائعة، تطالعه صورة الجازية التي كان لها حق المشورة في الديوان، وشخصيتها هي التي أسبغت هذا الحق الذي قلما ظفرت به سيدة لا تزال تصدر عن أصالة قبلية. وليس هذا الحق بسيطاً، كما أنه ليس مجرد امتياز بالشرف لهذه السيدة أو تلك.. إن استشارتها أعانت قادة بني هلال على اتخاذ الطريق الصحيح في التمهيد للمعركة، وفي توزيع العاملين على الجهود المختلفة.. وعلى ما ينبغي أن يقوم عليه التكامل في الخطة الهلالية العامة لبلوغ الهدف المنشود.. ولم تكن المشورة هي كل ما اتسمت به الجازية، وما قربها، في نظر المتصورين لها من الرجال، ولكن شجاعتها أكدت هذه الإيجابية في هذا النمط النسائي من الأبطال والشخصيات في الملاحم والسير. ومعنى هذا أنها كانت محاربة إلى جانب إبداء الرأي والتخطيط للحياة والمعركة.

وكان من الطبيعي أن يتعرض أبطال بنى هلال إلى أزمات شخصية، تجعلهم يعيشون فى مواقف درامية. والراوى الجديد لا يقصد بهذه المواقف الصراع بين أحد الأبطال وبين خصم له، ولا يقصد أيضًا التردد بين هدف ورغبة، ولكنه يقصد الصراع بينه وبين ذاته. وظهر هذا الموقف عندما وصل بنو هلال إلى مصر، وهم فى الطريق إلى تونس، وتسجل السيرة أن "عالية" وهى زوجة أبى زيد عادت مغضبة إلى جزيرة العرب. وكان وقع هذا الحدث على أبى زيد عصيبًا ومؤثرًا، بل إن الكثيرين من المحاربين أفزعهم غضب الفارس الأسمر أبى زيد، وما كان من الجارية التى آثرت أن تكون جارحة إيجابية للجمع الهلالى كله إلا أن تقدم كل شىء فى سبيل التئام الهلالية، وهو ما يؤكد مقومات شخصيتها، وهنا تنسى كل شىء عن ماضيها بل وعن نفسها وتقدم ذاتها لأبى زيد، لكى يبنى بها بدلاً من زوجته "عالية". وهو موقف لا يمكن إلا أن تستلهمه المواهب الحديثة فى الرواية والتمثيلية.

الفروسية العربية

وفى مرحلة أخرى من الطريق إلى المغرب، يواجه الهلالية واحدًا من الفرسان الصناديد، وهو الماضى بن مقرب، وحال بينهم وبين بلوغ هدفهم. ولم تنس أن تذكر أنه من أصل عربى وأنه كان أيضًا فى نجد قبل أن يتخذ مصر موطنًا له، واشترط على الهلاليين أن يهبوه فرس دياب وأن يسمحوا له بالزواج من الجارية. وكان هذا المطلب عثيرًا غاية العثر، ويبدو أنه كان يدرك المكانة العزيزة للجارية ولفرس دياب بن غانم، والراوى الجديد يلح على الفروسية وما أثمرت من فضائل، وهو لا يستطيع أن يتناسى مكانة الفرس من الفارس، أو مكانة الفرس من دياب بن غانم.. وقد يكون بينهما من الحب ما هو أقوى مما بين العشيقين، وكان من المتوقع أن تأبى على الماضى ومن إليه أن يمتطوها وما زالت توقعهم حتى أتيح لها أن تتابع بنى هلال فى الطريق وأن تعود المودة بينها وبين فارسها دياب. والراوى الجديد لا يطيل فى الحديث إذا ذكر أن دياب

لفرسه كان مثالاً ناطقًا بمقومات الفروسية العربية، ذلك لأن فرسه عندما نفقت لم يبك أحدًا من أبنائه وزملائه كما بكى فرسه "الخفرة" كما كان يسميها، وظل يردد ذكرها حتى إذا حضرته الوفاة أوصى أن يدفن إلى جوارها!

أما المطلب الثاني الذى فرضه الماضى بن مقرب وهو أن يبنى بالجازية ـ كما ذكرنا من قبل ـ فإنها استجابت لإلحاح قومها، وهى التى تركت كل شىء فى سبيل الوصول إلى الهدف العام. وتختلف الروايات حول هذه النقطة، بعضها يذهب إلى أن الماضى بن مقرب لم يستطع أن يلزم الجازية بأن تبقى معه فسمح لها بأن تستمر فى مصاحبة أهلها حتى يحققوا الغاية وهى تونس، ومن الروايات ما ذكر أنه صار مع الهلالية مودعًا إياهم مرحلة من الطريق. وثمة رواية أخرى تثبت بذاتها اتصال الإبداع الشعبى بالأدب الخاص أو الرسمى، وهى أن الجازية عندما أرغمت بالزواج من الماضى بن المقرب لمصلحة قومها فحسب، احتالت على الزوج واتخذت أسلوب شهر زاد فى ألف ليلة وليلة، فقد ظلت تجتذبه بالحلقات المتتالية من القصص حتى يستغرقه النوم، ولما أتيح لها أن تتحرر من إرادته ومن رقابة أهله، فرت إلى خارج القصر واستمرت تعدو حتى التحقت مرة أخرى بقومها، لا زهدًا فى الزواج ولكن لأنها جارحة حية من جوارح بنى هلال.

وكل موازنة يقوم بها مستمع إلى السيرة الهلالية فى هذه البيئة أو تلك من البيئات الشعبية، توضح أن الجازية شخصية بطولية تسهم فى صياغة الأحداث وتوجيه الخطط، وفى الصفوف التالية نجد أكثر من عشر نساء لهن مكانتهن المرموقة من الأبطال، ولكنهن لا يحظين بنفس المستوى الذى جعلته السيرة لأبطالها والذى ميز الجازية بالإرادة والمشورة وتوجيه الحياة فى بنى هلال، ولم أدهش عندما واجهت أحد المستشرقين يهتم بالسيرة الهلالية، ويؤلف فيها دراسة مستفيضة يجعل عنوانها "الجازية"، إن هذا المستشرق هو "ألفرد بل"، وقد أصدره فى باريس عام ١٩٠٢، ولقد حاول فى بحثه أن يفيد من الدارسين قبله، ومن الطريف أنه ركز اهتمامه على أحد

نصـوص هذه السـيـرة وقد التـقطه من المغرب باعتبـارها جانبًا من حلقات السـيـرة الهلالية، ووازن بينه وبين ما يقابله باللهجة الزناتية، ويعد بحثه محاولة تمهيدية للاهتمام بالتراث الشعبى بصفة عامة، والسير أو الملاحم الشعبية بصفة خاصة.

نموذج المرأة

ومن المصادفات الفكرية أننى أقابل فى نفس اللحظات التى أحرر فيها هذا المقال سيدة إنجليزية تجيد العربية، وأنها اختارت لرسالتها الجامعية سيرة بنى هلال، وتطلب منى أن أعينها على دراسة شخصية أو معلم من سيرة بنى هلال. وكان من الطبيعي أن أقترح عليها موضوع الجازية لتقوم بالعمل الميدانى ولتستعين بالجهود السابقة فى هذا المجال، ولتضع الجازية فى مكانها من أبطال بنى هلال. وإذا كانت هناك امرأة يمكن أن تقارن بها فهى "سعدى" التى تشخص نموذج المرأة فى المعسكر المقابل وهو "الزناتية"، وهى تعمل على التكافؤ بين الطرفين المتحاربين، ومن الظواهر التى لا تخفى فى السير الشعبية أو الملاحم، هى إبراز مشخصات البطل ليمثل الشجاعة والنجدة والرجولة، ولكى يكون الخصوم أهلاً لمواجهة الأبطال، فإن من الضرورى أن يسبغ على القادة الكثير من الفضائل والمزايا المشهورة عند متذوقى الأدب الشعبى. ويحدث هذا نفسه فى تصوير شخصية المرأة فى مجتمع الخصوم، أن الوجدان الشعبى الذى يعبر عن وقائع بنى هلال، يعمل على إبراز من يستهدف الانتصار عليهم، وهذا هو الحال فى شخصية المرأة الزناتية فى الوجدان الشعبى المصرى. ومن الواضح أن صنيع الرواة المصريين فى تصوير "سعدى" أكبر من مبالغتهم فى أية شخصية أخرى، وتكاد تكون فى نظر الدارسين من تلفيق أولئك الرواة، فهى ليست بارعة الجمال فحسب، ولكنها تصور بأنها أجمل من الجازية، ولم يسبغوا عليها صفات مكروهة أو منفرة للنفوس لمجرد أنها زناتية، وميزوا بينها وبين الجازية من بعض الوجوه، فسعدى على نقيض الجازية تطيع عواطفها الخاصة، ولا تحس بموقف درامى إذا تناقضت العواطف

القومية مع المشاعر الذاتية، وهى تجمع بين الحب والحيلة وتجعل منهما الحافز والموقف والهدف.

والراوى الجديد يستعيد إعجابه بشخصية الجازية، وبما عندها من حوافز إيجابية، ومن قدرة على القيادة، ومن إبداء المشورة كلما نبض القلب الهلالى بنبضات الإقدام أو التشجيع أو التحذير.. ولا يخفى الراوى الجديد أن يعود لصاحبة الجازية فى هذه السيرة الشعبية، ليجعل من شخصيتها ومواقفها وجهودها سيرة أدبية خاصة مستلهمة من الذخيرة الشعبية ويا حبذا لو استجاب أحد من الزملاء والأبناء، فاستلهموا هذه الشخصية فى رواياتهم، أو التقطوا موقفًا دراميًا يعيد صياغة هذا الترديد القصصى إلى رائعة تمثيلية بها...

المصور ١٩٨٣/٢/٢٥

قالوا فى الأمثال

لقد أصبح من المألوف أن يجد المرء فى الدراسات الخاصة بالأدب الشعبى "المثل" فى خاتمة الأجناس الأدبية، باعتباره من أقصرها عبارة ومن أقلها إبداعًا أو صقلاً. وربما كان السبب فى ذلك أن المثل من الوحدات التى يستخدمها الإنسان فى أحاديثه اليومية، وأنها تستدعى خبرة أو صورة يحتاج المتكلم باستخدامها أن يقنع المستمع إليه، أو أن يبرز ما سبق أن قاله أو عمله.. وبذلك ظهر المثل فى اللغات وعند كل الشعوب على أنه جنس أدبى شائع له مكانته ووظيفته فى تراث الأمم والحضارات. وكلمة مثل معناها القريب، هو الشبيه أو النظير، أما المصطلح الشائع فهو حكمة ذائعة تتضمن ملاحظة عامة، أو درسًا مباشرًا، أو صورة من السهل أن تحفر لها مكانًا فى ذاكرة الإنسان.

والمثل السائر الذى أصبح من الأنواع الأدبية ووضعه فى آخر هذه الأجناس لا يقلل من شأنه، فهو أوثق ارتباطًا بالتعبير المتوسل بالكلمة أو الجملة أو العبارة، ومن هنا نجده فى الأدب الرسمى أو الخاص وجوده فى الأدب الشعبى. وهو يتسم بالتركيز والذيوع فى وقت واحد. وهذه الخصيصة هى التى جعلت البلاغة باعتبارها من صياغة الكلام، تحتفل بالمثل، وتجعله المجاز المركب. ونحن فى كل يوم نضرب الأمثال للتعبير بوساطته عن موقف يستدعى التبرير والإقناع، وهو يرتبط بالحافز على الاستشهاد به. ولكن الباحثين لم يهملوا البحث عن صياغة مثل من الأمثال، واستخدامه لأول مرة، وهم يسجلون الكثير من الروايات والأخبار التى تروى ظهور المثل لأول مرة، ومن الذى صاغه، واستخدامه والمناسبة التى دفعت إلى انتشاره. وليس من الضرورى أن يكون

الاستخدام الأول للمثل مستخلصاً من الأحداث الواقعية المشهورة. والأمثال السائرة في معظمها تظهر وتنتشر بوسيلة عفوية، كالأحاديث اليومية، وهي التي التحمت بالأدب الشعبي أكثر من الأدب الخاص.

وذهب أحد الدارسين في حكايات الحيوان إلى أن استخدام مصطلح المثل، إنما كان للتركيز على وظيفته، وهذا هو الذي جعل مؤلف "كليلة ودمنة" يستخدم مصطلح المثل للدلالة على الدرس المستفاد من هذه الحكاية أو تلك، أو هذا الحيوان أو ذاك في تأكيد غاية أو مغزى من هذا الجنس الأدبي، الذي قصر حكاياته ورموزه على الحيوانات.. وكلما احتاج الملك الهندي "دبشليم" إلى حكمة أو عظة تفيده في حياته وفي تدبير ملكه، وجدناه يستدعي "بيدبا" الفيلسوف أو الحكيم لكي يعينه على التفكير والتدبير، ويقول له: اضرب لي مثل المتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال، فيقص عليه من حكايات الحيوان ما يقنعه ويشبع حاجته.. إن استخدام المثل في هذه الحكايات، هو الذي جعلها لا يمكن أن تكون مجرد تشبيه أو استعارة، ولكنه مجاز مركب يصل المثل بمن يستخدمه برابطة وثيقة، وهي الوظيفة الحيوية التي ترفع الحاجز بين مجرد الصيغة أو الصورة، وبين الدلالة على الغاية، أو الوظيفة المنشودة عند المستمع لصور الحيوان ورموزه.

ولم يعد الباحثون في حاجة إلى أن يشغلوا أنفسهم بسؤال قديم هو: هل ورود مصطلح مثل في حكايات "كليلة ودمنة" أقدم، أم أن هذا المصطلحساير طبيعة التعبير المتوسل بالكلمة العربية هو الأسبق؟.. إن مصطلح المثل إنما ظهر مع العبارة العربية بحوافزها ووظائفها وغاياتها. والمثل السائر من أقوى المعالم التي تعبر عن الثقافة الشعبية، وما دمنا نذهب إلى أن الثقافة الشعبية هي محصلة كل معرفة أو خبرة يحتاج إليها المرء في حياته اليومية، فإن تجسيم كل ثمرة من ثمرات المكابدة الحية والاجتماعية، هي التي جعلت المثل الشعبي من أقوى وسائل هذا التجسيم، يضاف إلى

ذلك أن المشابهة والاختصار والتركيز، أعانت على الاحتفاظ بعناصر تبادل الخبرات اليومية.

والمثل الشعبى له من المرونة وتبادل التأثر والتأثير، ما يجعله يتجاوز فى كثير من الأحيان اللهجة المحلية، ويصبح بعبارته وصورته قومياً، بل إن الدارسين الذين حاولوا تطبيق منهج الدراسة المقارنة على المثل، وجدوا شواهد غير قليلة تكاد تكون ترجمة حرفية من لغة إلى لغة أخرى، وأيسر من ذلك أن يدركوا وحدة الحافز على استخدام المثل، وهذا الحافز يقرب بين الأمثال فى مغزاها العام وإن اختلفت فى الصياغة والصورة معًا. وإذا كنا قد ألمحنا من قبل إلى وجود تشابه بين حكايات الأمثال على اختلاف اللغات والأوطان، فإننا نجد الظاهرة نفسها فى الأمثال التى تستخدم الحيوان فى تأكيد الخبرة أو الإقناع برأى.. وتبدو الترجمة التى لا بد منها، وهى استبدال حيوان فى افريقيا بآخر فى شمال أوربا، لأن كل بيئة تعرف الحيوان الذى يعد جزءًا منها، وتجهل الحيوان الآخر. ومن الشواهد على ذلك - كما قلنا فى حكايات الحيوان - ترجمة التمساح إلى دب.

وأفادت الحياة اليومية من الملاحظة العريقة لسلوك الحيوان، واتخذت من تشخيص الأمثال أصلاً هامًا من أصول التربية للأحداث والكبار معًا. ومن هذه الأمثلة ما يحفظه الجميع.. فالكل يرددون: "إن غاب القط العب يا فار" لإبراز الترخص فى السلوك، أو التسيب فى المعاملة. وعلى نقيض ذلك ما يقال: "جت الدودة تقلد الثعبان اتمطعت اَمت انقطعت" أى أن عدم إدراك الإنسان لطاقته، قد يؤدى إلى هلاكه.. وهناك ضرب من الأمثلة لا يظهر فيها الحيوان تصويراً مباشراً لموقف إنسانى، ومن أمثلة ذلك: "زى القرود يخاف من خياله".. "زى القطط ياكلوا وينكروا".. "زى الكلب ما يشطرش إلا فى جحره".. وكلمة "زى" تعنى أن المرء الذى يوجه إليه المثل يشبه فى تصرفه ما اشتهر عن أحد الحيوانات. وهذه الظاهرة الفنية دفعت أحد دارسى الأمثال الشعبية إلى أن يتابع الأمثال التى تعتمد على التصور الشعبى لطبائع الحيوان.

والراوى الجديد ظل مشغوفًا بالمثل الشعبى حتى قبل تخصصه فى الفلكلور، وكلما خطا خطوة على الطريق فى هذا الجنس الأدبى المركز، وجد أن المثل الشعبى مادة حية من الموسوعة الشعبية. والثقافة باعتبارها القوام الإنسانى للفرد والجماعة، ترادف الذخيرة الثقافية التى تفنن الشعب فى أن يجعلها خلاصة كل معرفة وخبرة وتجربة، بحيث يستطيع حفظها واستعادتها إلى جانب تبادلها فى مختلف المواقف النفسية والاجتماعية. ويجب ألا نقلل من أهمية هذه الأمثال، فهى تعمل على تقوية الوعى بأصول الأخلاق، وقد تبدو بديهية قليلة التأثير، ولكن استعادتها يكشف عن مغزاها العميق، فالأقدمون يقولون فى الأمثال: "ابنك على ما تربيه" وواضح أنه يسجل مسئولية الأب فى تربية ابنه، وهذه التربية هى التى تكسب الطفل خصيصة الإنسانية فى السلوك، حتى إذا كبر واستقل بذاته فإن ذلك لا يدعوه إلى التفرد فى اتخاذ موقف له أهميته، ومن الشواهد على ذلك المثل الذى يقول: "شاور كبيرك وصغيرك وارجع لعقلك". وفى هذا المثل من التوازن ما جعله مردداً على ألسنة الجميع، فالمشورة واجبة، ولكنها لا تستكمل معناها إلا مع الاحتكام إلى العقل. وفى هذا الباب نفسه نجد المثل القائل: "صبرى على نفسى ولا صبر الناس علىّ" الذى يعبر عن المكابدة والاحتمال، ذلك لأن احتمال الآخرين لا يمكن أن يقاس بصبر المرء على نفسه، وهو من أمارات القوة لا الضعف. والاعتراف بأن الإنسان يتغافل عن تجاوزه لما ينبغى من السلوك، معناه التذكير بهذا القصور مع وجوب استعادته لطاقته الضعيفة والمثل يقول: "عيوبى لا أراها وعيوب الناس أجرى وراها". وتأثير الحكم الطبقى الذى يخرج عن الواقع ويعنى بالمظاهر، معناه دعوة غير مباشرة إلى الحكم الصحيح العادل على سلوك الإنسان بصرف النظر عن طبقته أو ثروته، فالمثل يقول: "الغنى شكته شوكة بقت البلد فى دوكة والفقير قرصه ثعبان قالوا اسكت بلاش كلام".

والحكمة الشعبية تجعل العمل من القيم الإنسانية العليا، فهى عند الشعب الحق والخير والجمال والعمل، والناحية الواقعية فى حكم الإنسان على نفسه وعلى غيره، رفعت من شأن "المصلحة"، وهذا بدوره تشبث بالعمل ولم يجعله مجرد وسيلة لتحقيق المصلحة، ولكنه رفع مقامه فى المجتمع، وقرنه بالحق والخير والجمال. وليس فى الأمثال الشعبية مجرد مهنة يستطيع المرء أن يتصور اكتسابها دون تعليم وتدريب. والراوى الجديد يحفظ هذين المثلين الرائعين يقول أولهما: "صاحب صنعة خير من صاحب قلعة"، وهو شاهد قديم ومغزاه أن الصنعة لها مقامها فى إظهار مكانة الصانع عن طريق الحذق والبراعة. أما المثل الثانى فهو: "صنعة بلا أستاذ يدركها الفساد"، وهو يبرز تواصل الأجيال فى اكتساب الخبرة، ويبين أن الذين يدعون الحذق بمجرد الإقدام على اكتساب المهنة لا يمكن أن يسلكوا فى الطائفة التى اشتهرت بإجادة هذه الصناعة أو تلك. وترتبط المهنة بهوايتها أكثر من احترافها، فإننا نعبر عن الإجادة بأنها من "شغل المعلم لابنه" ثم استمرار الصانع فى أن يظل مدركًا لثمرات الخبرة عند نفسه وعند زملائه والمثل يقول: "يموت المعلم وهو يتعلم".

والملاحم والحكايات الشعبية تعد من أهم الموارد التى أثمرت الأمثال الشعبية، ذلك لأن الوجدان الجماعى كثيراً ما يلتفت إلى الأحداث أو الشخصيات التى تسجلها، ويحدث أحيانًا أن يجد الدارس لهذا الجنس الأدبى التزاوج بين الأصل وبين المواقف التى تدفع إلى تداول بعض هذه الأمثال، وشخصية عنترة فى تاريخ الأمة العربية تستكمل مقومات البطل كما تصوره ولا يزال يتصوره الشعب العربى. والراوى الجديد يتخير مثلاً واحداً هو: "قالوا لعنتر انت تضرب ألف قال اضرب ألف وورايا ألف". وهذا يدل على أن بطولة عنترة لا تقوم على شجاعته وحدها وإنما تقوم على الرجال الذين يدعمونه، فهو شجاع يضرب المثل بتقدمه، ولكنه يعى أن من خلفه ما يكافئ أعداءه. وفى ملحمة بنى هلال بطل آخر تشخصه الملحمة وهو "أبو زيد" والمثل يقول "إن سكة أبو زيد كلها مسالك" ونحن جميعًا نذكر أن أبا زيد لم يكن مجرد فارس شجاع ولكنه

كان أولاً وقبل كل شيء، ذكيًا صاحب حيلة، وهذا ما يجعل خطته وسيلة إيجابية إلى النصر المحقق.. والأمر نفسه في سائر الحكايات الشعبية المرددة على الألسنة. وقد سبق للراوي الجديد أن دافع عن أبي الغصن جحا، والأمثال التي تشخص جحا أكثر من الأبطال الآخرين، ذلك لأن ما يثير الدهشة أو الابتسامة أقوى في التأثير.. وكلنا نحفظ ونردد الكثير من الأمثال الجحوية، وأذكر معكم ثلاثة أمثال فقط الأول: "قالوا يا جحا عد غنمك قال واحدة نايمة وواحدة قايمة" والثاني: "قالوا يا جحا عد موج البحر قال الجيات أكثر من الرايحات" والثالث "جحا طلع النخلة خد بلغته وياه". وأمثال جحا أقوال مأثورة وهي تستدعي من الأدب المروي والمدون مواقفه وأقواله بل ومناجاته لنفسه، وليس من الصعب أن يتتبع الدارس الأمثال التي يشخصها جحا على الرغم من تنوعها وكثرتها.

ومن أهم الذخائر التي يعترف بها الدارسون للأدب الشعبي، هي تلك الكتب الجامعة للأمثال الشعبية ومن أشهرها كتاب "الأمثال العامية" لأحمد تيمور الذي رتبها على الحرف الأول من كل مثل، ويعد أحمد تيمور من أوائل الرواد الذين احتفلوا بالتراث الشعبي، فله معجم من الألفاظ العامية وله دراسات في خيال الظل والدمى المتحركة، إلخ، والراوي الجديد يشكر الجامعيين والدارسين للأمثال الشعبية المصرية، ويعترف بالجهد الكبير الذي بذلوه في الجمع والتسجيل والتصنيف، ولكنه مع هذا كله يعلن أن المهمة الخاصة بالأمثال الشعبية لا يمكن أن تنتهي، ثم إن إعادة النظر في هذه الأمثال وموازنتها بما يردد الآن يكشف عن التطور الذي يتسم به كل مأثور شعبي.

ويبقى أن نوازن بين الأمثال الحية في مختلف البيئات والمدن، وبين تلك التي كانت تردد منذ أجيال وأجيال.. إن الأمثال الشعبية وثيقة تبين التطور من ناحية وتكشف عن ثمرات المعارف والخبرات والتجارب الشعبية من ناحية أخرى.

المصور ١٩٨٣/٣/١١

دعـــوة عـالميـــة

لحماية الفلكلور

فى العالم اليوم دعوة ملحة إلى وجوب العناية بالفلكلور، وإذا كانت دراسة المأثور الشـعـبى الحى المتطور تسـتـدعى الحـوافـز الأولى إلى العناية بـه، فـإن حـرص الأمم والشـعـوب على الآثار المادية، لا يخـتلف كـثـيراً عنه فى الإحسـاس بقـيمـة الفلكلور والاعتزاز به، ومـواصلة تسجيله واختيار نماذج منه بعد التصنيف. وأكثر الدارسين للعلوم الإنسانية يرون أن الفلكلور أدل على الشخصية الجماعية، وطنية كانت أو قومية، من أى جارحة ثقافية أخرى. وكل من يؤرخ لتقدم هذه العلوم الإنسانية، يدهش للحافز العالمى على ترجمة الحرص على الفلكلور إلى تقديره باعتباره مقوماً جماعياً وإبداعًا شعبياً، يستتبع الاعتراف به وبالمناداة إلى أن يدفع المفيدون منه فنياً أو سياحيًا حقوق هذه الأصالة وذلك الإبداع.

وإن ظاهرة التطور المسـتـمـر للمـواد الفلكلورية، لا تحـول بين المقـومـات البـارزة والأمارات المميزة للمأثورات الشعبية، وهو ما يدفع إلى الاعتراف بما يشبه الخصوصية أو الذاتيـة فى الإبداع الشـعـبى وتطويره، ومن هنا ظهرت هذه الدعـوة العـالميـة إلى ضرورة الاعتراف بحقوق الملكية الأدبية والفنية للشعب الذى أبدعها، وتذوقها وأعان على نموها. وفى جنيف انعقدت لجنة من الخبراء المتخصصين لدراســة مـقـومــات الملكية الأدبية والفنية لحماية التعبيرات الفلكلورية وذلك من ٢٨ يونيــة - ٢ يوليــة سنة ١٩٨٢ .

ومهدت لهذه الاجتماعات جهود سابقة، كشفت عن الغاية الإقليمية والعالمية من صيانة المادة الفلكلورية، ولقد عقدت لجنة الخبراء تحت الرعاية المشتركة لليونسكو وبعض الهيئات المعنية بالتأليف والنشر والعرض وما إليها، بجنيف من ٧ يناير إلى ٩ منه سنة ١٩٨٠ كما اجتمعت بمقر اليونسكو بباريس من ٩ ـ ١٢ فبراير سنة ١٩٨١، ويذكر الراوى الجديد الذى يعد الآن من المسئولين عن حماية الفلكلور، أن اللجنة كان عليها أن تدرس الاقتراحات المقدمة على الصعيد الإقليمى، كما تبرز مظاهر الملكية الأدبية والفنية على الصعيد الدولى، وفى هذه الخطوات التمهيدية نجد أنه قد اشترك فى هذا الاجتماع مندوبون من خبراء ثلاث وثلاثين دولة وخمس عشرة هيئة دولية غير حكومية.

وكانت الخطوة الثانية أن اجتمعت اللجنة المشتركة من الخبراء مع ممثلى اليونسكو وبعض الهيئات الخاصة بالنشر والاقتباس وتذوق الإبداع الشعبى، فى بوجوتا من ١٤ ـ ١٦ أكتوبر سنة ١٩٨١، ومن أهم ما يسجل لهذه اللجنة موافقتها على الاهتمام بحماية الفلكلور بوساطة هيئة دولية دائمة معترف بها على الأساس العالمى، وذلك لتطبيق حقوق الإبداع والنشر عالميًا، ولا يتكامل ذلك إلا بإصدار قانون وطنى أو إقليمى نموذجى، ويجب أن يدخل فى الاعتبار أن الخصائص الفلكلورية لا تساير دائمًا الحدود الجغرافية بين الدول واتسعت الرقعة التى أخذت تعترف بالفلكلور وتنادى بالكشف عنه وحمايته والاعتراف بحقوق إبداعه وتطويره.. والراوى الجديد يتابع هذه الجهود الإيجابية فى بقية الدول وبخاصة فى آسيا وأفريقيا، وقد يتاح لنا أن نتابع فى هذه اللحظات ما كان قد أعلن عنه، وهو عقد اجتماع فى المجال نفسه، على الصعيد الإقليمى للبلاد الآسيوية بدعوة من الحكومة الهندية، وسيكون لقرارات هذا الاجتماع أثر باهر فى تحديد مفهوم الفلكلور وفى النظرة الواقعية لوظائفه وفى المظاهر البارزة والدالة على العراقة.

وجميع المعنيين بالفلكلور ووظائفه ومقوماته يخططون لاجتماع ثالث يعقد فى إحدى الدول الأفريقية. وبدأت بواكر الدراسات الخاصة بالفلكلور الأفريقى، كما أن الدعوة تتردد فى مختلف الربوع الأفريقية بوجوب النظرة الإيجابية إلى الفلكلور، لأن هذه القارة تستوعب الكثير من عناصر التأثر والتأثير فى قارات العالمين القديم والجديد. والتحول السريع فى تطوير العادات والتقاليد والأعراف والفنون والآداب يتعرض للتغير السريع فى ثقافة الإنسان، أيًا كان موطنه بفضل الطفرة المذهلة فى التقدم التكنولوچى الذى يعكس تأثيره المذهل فى سلوك الأفراد والجماعات والشعوب.

إن الراوى الجديد يدعو جميع المعنيين بالثقافة الشعبية إلى المشاركة فى الاعتراف بحقوق الإبداع والتذوق والاقتباس، وفى التقليد والمحاكاة.. وفى الإنتاج وفى الإفادة من المادة الفلكلورية والإتجار بنصوصها وصورها ومواردها وثمرات الحرف والصناعات المعتمدة عليها. ونحن مطالبون فى المقام الأول إلى أن نتجاوز النظرة العابرة إلى الفلكلور.. إن الاستجابة العالمية لضرورة حماية الفلكلور، معناه أن "الشعبية" ليست السوقية وليست المستوى الهابط من الجهد الذى يصدر عن الثقافة الحية المتطورة والأصيلة والعريقة فى الوقت نفسه، والإنسان لا يتطور بحدود العصر الذى يعيش فيه، ولكنه محصلة مرحلة ما قبل الحضارة والاستقرار - كما يقال - والنزوع إلى التقارب بين الجماعات والشعوب، ولا يناقض العناصر الثقافية العاملة فى سلوك الإنسان.. إن الفلكلور يدل على العراقة وعلى التطور ولكنه يثبت وجوده فى مكنونات اللاوعى عند الإنسان، وفى التشبث ببعض الأعراف والتقاليد التى لا تزال مؤثرة فى سلوكه، والدارسون للفلكلور يرون فى بعض مواده وثائق اجتماعية ونفسية قبل أن تكون وثائق تاريخية فحسب.

والراوى الجديد يستعيد ما ردده بعض الدارسين من أن الفلكلور مجهول المؤلف، أى أنه لا ينسب إلى مبدع خاص أو حتى إلى صانع معين، ولم يكن تصور هذا المقوم الغالب على الآداب والفنون الشعبية يعنى أنه لا يستحق تقديره، أو تخيل أنه من

المخلفات التى تنزوى فى ركن بعيد عن حياة العصر، والوجدان الشعبى الذى يذوب فيه الوجدان الفردى، يحتفل بكل ما حققه من خبرة وتجربة وإبداع وتعبير، وكما أنه يحترم تاريخه بالدعوة إلى التنقيب عن الآثار، وإقامة المتاحف لها وإظهار النماذج الدالة على عطاء الشعب فى الماضى بوساطتها، فإن هذا الوجدان نفسه يحقق وجوده بالمأثور الشعبى الحى المتطور والمتوسل بالكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة.. إن الكشف عن الفلكلور يظهر أحياناً فرداً أبدع مأثوراً شعبياً عندما نسى ذاته، وحقق إبداعه بالترجمة عن وجدانه الشعبى.

والراوى الجديد يوافق دراسات الخبراء فى الاعتراف بمكانة الفلكلور من المعرفة الإنسانية، وينادى معهم بوجوب تحقيق "الفلكلور". والحياة الفكرية تقدر الكتاب باعتباره من أهم ذخائر الإنسان فى الفن والعلم والخبرة. وجميع الأمم الآن تنقب عن مخطوطاتها، ونحن فى مصر نبحث عن مخطوطاتنا التى استقرت فى دور الكتب فى أوربا أو أمريكا، ونعمل جاهدين على طبع هذه المخطوطات بعد تحقيقها وشرحها ودراستها، وها هى الدول التى أتيح لها أن يشارك خبراؤها فى اجتماعات اليونسكو تطالب بتحقيق الفلكلور، أى بإثبات أصالته الفلكلورية، وإبرازه وتحليله وتطويع مادته للتطوير، ليتم تواصل الحياة للمادة الفلكلورية بلا عائق ولا انحراف ولا جمود.

وهنا يأتى دور السياحة فى الإقبال على بعض المواد الفلكلورية. ويذكر أبناء جيلى منذ نصف قرن كيف غلب الإتجار بكل ما يثير الدهشة أو العجب من الصور والتعابير، ولم تكن من الفلكلور.. إن أصالة المأثور الشعبى وحياته الموصولة لا تعنى إطلاقاً مجرد الغرابة أو الإثارة. وقد انتبه الخبراء وبعض الذين شاركوا فى اجتماعات اليونسكو إلى المطالبة بالتمييز بين الثقافة الشعبية الصحيحة، وبين الذين يستغلون التعبير الشعبى وبخاصة المتوسل بالكلمة منه، ويذيعونه ويتجرون فيه بطريقة لا ينظمها قانون، ومنهم من يشوه صورة الفلكلور لمجرد الإثارة ومضاعفة الأرباح.

يجب أن نستعد منذ الآن لإعادة الاتفاق على تعريف الفلكلور، فنحن مع اعترافنا به لا نزال نختلف حول ماهيته وعناصره ووظائفه. والاهتمام الدولى بالمأثور الشعبى يتطلب مرونة فى هذا التعريف، ولكنها مرونة لا تخرج عن طبيعة الفلكلور ومكانته، ومشروع إصدار المبادئ الدولية العامة لحماية الفلكلور. ومن حق كل فنان أن يستلهم ما يشاء من المادة الفلكلورية، والرأى العام الفنى يعترف بهذه الحقيقة ويشجع عليها. ولكن المطلوب هو الاعتراف بما حفزه على إبداعه، وما اتخذه ملهمًا له. والخبراء ومندوبو اليونسكو، قد وضعوا مشروعًا دوليًا ووطنيًا للدفاع عن الفلكلور وإنقاذ ما يضيع من مواده ورسم الطريق الذى يسير فيه الفلكلور، من حيث التطور وتحقيق الوظائف الحيوية والاجتماعية والفنية التى يقوم بها، فى إطار شعب من الشعوب.

لقد أصبح الفلكلور من أهم المقومات الثقافية الإنسانية، وأصبحنا مطالبين بالمشاركة فى إصدار القوانين الخاصة بحماية الفلكلور، وبذلت لجنة الخبراء وأعضاء الاجتماعات الخاصة بهذا الموضوع جهدًا كبيرًا، ووضعت مواد القانون الخاص بحماية المادة الفلكلورية، ولم تغفل طبيعة هذه المادة من المرونة والتطور وتبادل التأثر والتأثير. وهى تقدم ذلك القانون الذى يساير ما يتسم به الفلكلور من شيوع ومن جماعية، ومن إقليمية ومن قومية ومن تجاوز لكل الحدود بظهور بعض الملامح العالمية، ويبقى أن تعرض مواد القانون على المتخصصين ومع الخبراء الذين لهم تجربتهم فى التسجيل والتصنيف وفى الاستلهام، ثم فى الانتحال للطابع الفلكلورى أو لوظيفته أو تشويه مادته.

ألا يدل هذا كله على ضرورة إقامة متاحف الفلكلور ومعارضه وساحاته ومسارحه؟ إن هذه الدعوة لا يقصد الراوى الجديد بها الجانب السياحى، ولكنه يقصد أولاً الوعى بتراثنا، وثانيًا تحقيق الوظائف الحيوية والفنية عن طريق الفلكلور.. إن العائد من التعرف على الفلكلور وتذوق روائعه واستلهام بعض عناصره، يجب أن يُقْصَر

على هذا القوام الإنسانى الأصيل، إلى جانب مقوماته الوطنية والعالمية.. أما الذين يُزوِّرون الفلكلور أو يغيرون من صورته أو يتخذون منه مادة رخيصة، فيجب أن يدفعوا ثمن هذا الانحراف، وأن تكون محصلة هذا مقصورة أيضًا على الفلكلور تنقيبًا وتصنيفًا ودراسة.

المصور ١٨/٣/١٩٨٣

الكذبة البيضاء

والاحتفال بالربيع!

إن تتابع فصول السنة له دلالته على التحول من جو إلى جو، فإن امتياز شهر أو يوم يدل على البرودة والانعزال بحكم قسوة البرد أو غلبة الحرارة، يجعل اسم الشهر أو اليوم رمزًا على الأثر الصحى والطبيعى، الذى يدل على الجو الذى يغلب على الحياة بفضل هذا التحول. وشهر أبريل له خصائصه المميزة له، وبخاصة فى أوربا وبعض بلاد أمريكا اللاتينية التى تعد امتدادًا لتغيرات الطبيعة وأثرها فى حياة الفرد والجماعة. وشهر أبريل مع أنه خاص بالشهر الرابع فى التقويم الأوربى الحديث، إلا أنه اسم عريق: وكان الرومان يعتقدون أنه شهر ڤينوس المقدس. ويظهر أن هذا الاسم مشتق من اسم الإلهة المماثلة عند اليونان وهى "أفروديت"، ويكاد يجمع الباحثون فى هذا العصر على أن هناك اشتقاقًا آخر يرجح أن اسم هذا الشهر، وهو أبريل، مأخوذ من لفظة لاتينية معناها فى الأصل هو "التفتح فى الطبيعة والحياة" وذلك لتفتح البراعم والزهور فى هذا الشهر. ومما يؤيد هذا الرأى أن الاسم اليونانى للربيع يعنى أيضًا تفتح الأكمام والزهور.

والراوى الجديد عندما فكر فى دراسة أكذوبة أبريل، وجد أن الموضوع باعتباره استمرارًا للأسطورة فى عراقتها، يتطلب من الباحث أن يطبق على شهر أبريل وما إليه من الشهور، ما كانت تدل الأسطورة عليه فى أصلها، وهو تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون. ولا يمكن لباحث أن يعرض لفصل الطبيعة أو شهر أبريل، دون أن

يستدعى رمزًا أسطوريًا آخر هو "ڤينوس" ومن أهم ملامح المراحل الأدبية التى غلبت عليها الطبيعة والمودة والإحساس الذاتى بالتعبير فى الشعر عن الغنائية والمحبة، هو بعث الرموز الأسطورية وبخاصة التى تظهر هذا الاتجاه الشعورى، وبعث ڤينوس التى كانت من قديم وأصبحت من كواكب الإبداع الشعرى فى المرحلة التجديدية لشعرنا الحديث. فما أكثر استدعاء الرموز الأسطورية وعلى رأسها ڤينوس، لما يشع اسمها ورمزها على الاحتفال بالذات والحب والشعور. وحياتنا الأدبية لا تزال تردد استعارة اسم ڤينوس لمقهى كان الأدباء يجتمعون فيه لتبادل الأفكار حتى أصبح منتدى لجيل أدبى أو اتجاه أدبى وقتذاك، وسيظل الدارسون والباحثون الأكاديميون يحاولون اكتشاف مقومات هذا التطور الأدبى وحوافزه، ويسجلون اسم ڤينوس الذى عرفت به المقهى، باعتباره الربيع وما يشيع فيه من غلبة الورود والزهور وزقزقة الطيور، وإحساس الإنسان بالبهجة والإقبال على الحياة. وهكذا أصبحت ڤينوس مرادفة "لشاريس" وهى إلهة الرشاقة عند اليونان. وأدى تلاحم الرموز الأسطورية إلى دلالات متكاملة لڤينوس تجمع بين الجمال والحب، وموطنها الأصلى فى هذا الرمز هو البساتين والحقول المثمرة. أما فى القرون الوسطى فقد سلكت مع الإلهة الأسطورية واعتبرت وثنًا من الأوثان.

واتسع الخيال الأوربى فخلق زهرة تعد مفتاحًا سحريًا فى الفلكلور الأوربى إبان القرون الوسطى، وتوسل بالخرافة أو العمل الخارق بالتحول من الظلام والعجز عن العمل فى أجواء الضباب والشتاء، إلى جعل هذه الزهرة السحرية التى لها الطاقة لفتح الأبواب والجبال والكشف عن الكنوز، ولو باستخدام الجريمة. وقد تتصور مرادفة لكوكب يشخص أراضى الغابات، أو شخصية سحرية خارقة تستطيع أن تحول الأشياء والأدوات والكائنات إلى أشياء أخرى. والدارسون لم يتفقوا على الباعث المكشوف فى حكاية على بابا، باعتبارها تعتمد على السحر، أو على أحد الكواكب السحرية.

ويبدو للراوى الجديد أن اختيار الشهر الثانى من فصل الربيع، هو لأن يكون أقرب إلى مختلف الشعوب للاحتفال بالربيع.. ولوجوب المقارنة بينه وبين أبريل، فالإله "مارس" كان فى أول أمره إلهًا للخصب والنماء، ثم أصبح فيما بعد إلهًا للحرب، وكان يصور وهو يرتدى درعًا ويحمل رمحًا. أما "أبريل" فكان يدل على التفتح، واستدعى ذلك بالضرورة اقترانه بالأشجار والغابات والطيور والزهور. وهذا ما أضاف إلى الوجدان الجماعى أن يحتفل بأول أبريل عند الجميع وبختامه أيضًا عند بعض الأوربيين. وبمعاشرة ڤينوس وما ترمز إليه من الحرية والانفتاح، ولعل هذا هو الذى جعل تأكيد الحرية والخروج عن الواقع فيه المبالغة الضرورية فى الاحتفال بأول أبريل بصفة عامة، أو فى أى يوم يتفق الجميع عليه بصفة خاصة. وتجاوز الاحتفال به أوربا ومارسته الهند وبعض أقاليم الصين، إلى جانب روما فى العصور القديمة، أما الآن فهو مثل كل عادة يمارسها الإنسان فهى أولاً التذكر لهذه العادة، والاستعداد لها، ثم ممارستها. وسبق أن ذكرنا أهمية التذكر والاستعداد والممارسة، فالبهجة بالنور والإحساس بالقوة جعل التعبير عن الطاقة والإرادة يجمع بين القوى مشخصًا فى الإنسان، وبين الضعيف أو الغبى بين بعض الحيوانات، هى التصوير شبه الفنى لقوة الإنسان، فى فصل الربيع وفى أول أبريل.

كذبة أبريل

تعودنا فى صبانا وشبابنا الأول أن نمارس عادة كذبة أبريل لاختبار صديق أو زميل أو التخييل عليه، بأنه مهما بلغ من الذكاء فإن من اليسير أن يعترف بأنه ممن احتالت عليهم كذبة أبريل. ولهذه الممارسة دلالة تصدر عن وصف عام للإنسان أى الاعتراف بأن كل إنسان تجوز عليه الغفلة. وهى تسجل ممارسة الفكاهة فى الحياة الاجتماعية. وعلى الرغم من أن غلبة أول أبريل على استحداث الفكاهة والمبالغة فيها إلى حد السخرية، فإن الممارسات المتماثلة لا ترجح أنها تمارس فى نفس اليوم وبنفس

المناهج. وهى وإن كانت تشبه الاحتفال "بهلاريا" فى روما القديمة فإن الاحتفال بها كان وقتذاك فى خمسة وعشرين مارس، واحتفال "هيللى" فى الهند كان فى آخر مارس، فإن هذه الممارسة ربما كانت من أصل أجنبى. وتحديد هذا الموعد الذى يفيد من الواقع الفلكى، فإن اليوم الذى يحدد وسط الربيع من الناحية الفلكية هو الذى يتساوى فيه زمان الليل والنهار. وتصور الوجدان الجماعى فى أكثر الأقاليم أن هذا اليوم، يمكن أن يكون المعبر عن استغفال الطبيعة للإنسان، وأن على الإنسان أن يمثل دور المغفل حتى ولو كان من المثقفين.

هذا الاعتراف بغفلة الإنسان لم يجعله متحايلاً على غيره بكذبة أبريل فحسب، ولكنه جعله يتصور نفسه ممن تجوز عليهم خدعة هذه الكذبة، فلا مقاومة بين الذى يخادع وبين الذى يجوز عليه الخداع. فإن الاحتفال بكذبة أبريل أصبح أدنى إلى ممارسة طقس. والحافز الشعورى يجمع الإنسان فى نفسه بين هذا وذاك، حول الممارسة - كما قال الراوى الجديد من قبل - إلى حوادث أو أقوال، ومعظمها من باب الحيلة ووظيفتها الأولى والكبرى هى التخفف من عبء العمل وتبعات الحياة، بابتكار الماجن أو الساخر من كل كذبة من كذبات أبريل، فغاية الضحك تستتبع المفارقات مع النقد المباشر وغير المباشر، ومع السخرية من الذات ومن الناس. فالكل ليسوا مجرد شخصيات تجوز عليهم الغفلة ولكنهم فى هذا التصور الساخر مغفلون.

ويتناسى الكل فى الاحتفال بكذبة أبريل الطبقة واللقب والثقافة، ومن هنا أعطى الجميع الحق لأنفسهم بأن يدبروا بعض الحيل التى تخرج من الواقع إلى السحر والتخييل، أو يخضعوا لها. وقد انتشرت كذبة أبريل فى القرن الثامن عشر فى إنجلترا، وتسمى فى اسكتلندا عادة صيد عصفور الوقواق لغفلة القائم بهذه الممارسة لضعف جدواها. وهذا الطائر يرمز إلى البلاهة بهذا الجانب الشمالى من أوربا. ويسمى الرجل الذى تجوز عليه كذبة أبريل فى فرنسا "سمكة أبريل"، وتنتشر فى المكسيك عادة الكذب الأبيض الذى يماثل كذبة أبريل، ولكن ممارستها هناك فى الثامن والعشرين من

ديسمبر، والظاهر أن تبدد الضباب والمطر يظهر فى هذا التاريخ الذى يدخل فى فصل الشتاء. وتتركز العادة هناك حول استعارة أو اقتراض بعض الأشياء.. والمفروض أن الأشياء المستعارة أو المقترضة فى هذا اليوم لا ترد، وإنما يرد بدلاً منها صندوق من الحلوى أو هدية رمزية صغيرة مصحوبة بقصيدة تذكر المقترض منه بأنه قد خدع وجازت الغفلة عليه.

ولم تعد ممارسة هذه العادة مقصورة على شعب بعينه من شعوب أوربا، ولكنها أصبحت شائعة تماماً فى القارة الأوربية، على اختلاف لغاتها، والكثير من عاداتها، فإنها تمارس فى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال والسويد، كما أن سكان ألمانيا والنرويج يمارسون هذه العادة الفكهة فى اليومين الأول والأخير من شهر أبريل. وأدى تبادل التأثر والتأثير بين الشعوب والدول إلى ممارسة هذه العادة أيضًا فى بعض الدول الآسيوية والأفريقية، ونجد أن الذين اعتمدوا على الحضارة الأوربية فى أفريقيا وآسيا، أصبحوا بدورهم ممن يمارسون عادة كذبة أبريل، وهى عندهم لا تحتكم إلى المعيار الأخلاقى باعتبار هذه الكذبة منافسة للصدق. فالممارسة أقرب إلى التعبير الفنى المعتمد على الأسطورة وعلى ما خيل الناس لأنفسهم أنهم جميعًا مغفلون تجوز عليهم كذبة أبريل.

وأصبح من التقاليد الاجتماعية بل والسياسية أحيانًا ألا يوقع قرار فى أول أبريل، لأنه يستدعى ممارسة الكذب والتحايل. ومن المشهور فى أحاديثنا اليومية أن نحكم على كل حدث أو قرار وقع فى أول أبريل أنه يمكن أن يكون، من أكاذيب أول هذا الشهر. وأذكر أننا كنا نؤجل موعداً أو بداية القيام بعمل، بأنه قد يدخل فى أكاذيب أبريل. ومهما حاولنا أن نفرق بين هذه الممارسة، وبين حوافز الواقع الحيوى، والاجتماعى، فإن شهرة كذبة أبريل تجعلنا نتوقف أو على الأقل نتردد فى الاستجابة لمطالب الحياة والعمل. وتظل هذه الكذبة أقرب إلى الشبح الذى يضعف من الواقع، ويكاد يمارس على سبيل التخييل تحقيق ما يريده ذلك الشبح من الحيل الساحرة والمبددة للإرادة، والتى

تعمل على تفريغ شحنة الشعور تفريغًا كاملاً، حتى يتلاشى كل حافز للعمل، وحتى لا يبقى من الشعور ما يمكن أن يعبر عنه أو يرقى فى تغييره إلى تحقيق عمل فنى..

وكل من يتذكر كذبة أبريل يتصور أنها مجرد ممارسة يحقق فيها الإنسان تفوقه على غيره بصورة غير مباشرة، وكأن كذبة أبريل رياضة لاختبار الطاقة الفكرية ولكنها - كما قال الراوى الجديد فى أول هذا المقال محصلة التواصل الحضارى بين الشعوب، وهى تدخل فى باب الفلكلور المقارن الذى يعنى بالممارسة الحية المتطورة ولتبادل التأثر والتأثير، ومن هنا أصبح لكذبة أبريل الحق فى أن تكون وثيقة فلكلورية، وقد يستجيب بعض الدارسين إلى استصغارها وضعف وظائفها، ولكنها بهذا الاستعراض المركز مادة فلكلورية، وممارستها تتطلب تسجيل الاحتفال بها، وهى ليست التحايل على إنسان أو جماعة من الناس، ولكنها محصلة فلسفة ساخرة مثل فلسفة الأدب الشعبى الفكاهى الذى يرفض الذكاء اللماح طول فترة الوعى. ففى كل إنسان غفلة وعند المتحايلين عليه فرصة لإثبات غفلته.

المصور ١٩٨٣/٤/١

شهر رمضان

فى تراثنا الشعبى

لا يستطيع أحد من أبناء جيلى أن ينسى الجو الروحى المتفائل فى القاهرة وغيرها من المدن والقرى المصرية، إبان شهر رمضان، وإذا كانت بعض العادات والتقاليد قد ضعفت أو تغيرت، فإن الذاكرة تختزن الكثير من تلك العادات والتقاليد. والراوى الجديد قد أحس ـ كما أحس غيره من المواطنين ـ بمفاجأة حلول الشهر المبارك هذا العام، مع أن الاستعداد لاستقبال رمضان كان فيما مضى أقرب إلى الحفل المشهود.. إن "الرؤية" كانت توقعًا لضيف عزيز هو "شهر رمضان" وكان هذا التوقع عبارة عن "فرح" جماعى يسهم فيه الشعب. وكان من واجب كل مسلم يستطيع أن يرى الومضة الأولى المبشرة بقدوم هذا الشهر، أن يبلغه للجميع عن طريق أولى الأمر فى القلعة، فلم تكن هناك وسائل الاتصال الحديثة وقتذاك. وكانت البشرى تعلن بما استقر فى المدينة من تقاليد.. كانت ليلة الرؤية يحتفل بها بمواكب تجمع بين المظهر الرسمى، وبين الجماعات الشعبية من التجار وأصحاف الحرف مع التعبير عن الجانب الروحى لاشتراك رجال الدين والمتصوفين.

ولقد ظل هذا التقليد فترة غير قصيرة فى مصر القاهرة. والراوى الجديد يسجل ما ذكره إدوارد لين، المستشرق الإنجليزى، منذ ما يقرب من قرن ونصف قرن من الزمان.. قال فى كتابه عن عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم: "تسمى الليلة التى يترقب فيها إهلال رمضان ليلة الرؤية، فيذهب نفر من الناس عصر اليوم السابق أو

قبل ذلك ليقضوا بضع ليال فى الصحراء، حيث يصفو الجو خاصة، لرؤية الهلال الجديد، إذ أن الصيام يبدأ فى اليوم التالى لرؤية الهلال، فإذا تعذرت رؤيته بسبب السحب، بدأ الصوم عندما يتم شعبان ثلاثين يومًا. وتكفى شهادة المسلم الواحد أنه رأى الهلال لإعلان الصيام. وفى مساء ذلك اليوم يسير موكب المحتسب ومشايخ الحرف المتعددة: الطحانين، والخبازين، والجزارين، والقصابين، والبدالين، وباعة الفاكهة، ومعهم بعض أعضاء آخرين من هذه الحرف، وفرق من الموسيقيين، وعدد من الفقراء، يتقدمهم، أو يتخللهم، فرق من الجنود، من القلعة إلى مجلس القاضى، وينتظرون هناك عودة أحد المرسلين لرؤية الهلال أو شهادة أى مسلم آخر على أنه رآه..".

ولشهر رمضان مكانة بارزة فى تراثنا الشعبى، الذى يتجاوز وسائل التنبيه بموعد الإفطار.. والراوى الجديد يلتقى عن طريق الذاكرة بشخصية تظهر دائمًا فى ليالى رمضان، وهى شخصية "المسحراتى"، أى الذى يلفت الأسماع بقرب موعد السحور.. وهذه الشخصية تلح على المتخصصين فى تراث الشعب أن يهتموا بها، وأن يصوروا كل ما يستطيعون تصويره عنها حتى تتحول الظواهر التى تختفى من الحياة، فإن الأجيال الجديدة لا تكاد تعرف شيئًا عن المسحراتى، ومن حسن الحظ أن أستاذنا أحمد أمين سجل صورة مركزة لهذه الشخصية. وأنا أسمح لنفسى، وقد عشت مع المسحراتى فترة غير قصيرة فى أحيائنا واستمعت إلى نداءاته ودعواته، أن أصفه لأبنائى من جيل الشباب، فهو رجل يظهر فى رمضان بعد صلاة العشاء ويتجول فى الشوارع والأزقة والحارات، ويمسك طبلة بيده اليسرى، وسيرًا من الجلد أو قطعة من الخشب بيده اليمنى، ويدق على الطبلة منبهًا السكان بقرب موعد السحور وكثيرًا ما يصطحب معه فانوسًا ـ والجميع يعرفونه بإيقاع طبلته وبدعواته.. وهو يبدأ بحمد الله والصلاة على نبيه، ويتوقف عند كل دار، ويكون قد تعرف من قبل على الكثيرين من السكان، ويعينه ذلك على الدعاء لهم. وهكذا تبدو العلاقة النفسية بينه وبينهم. ومن

العرف أن يقدموا له الصدقات بقدر تمييزه للأسماء وإطنابه فى الدعاء.. وكثيراً ما تقدم له هدية العيد من كعك وفطائر.

ويتسم الأدب فى شهر رمضان باتجاهين متكاملين، الأول: ترديد التعبير عن الحياة الروحية والدينية، وتبدو المدائح النبوية محوراً رئيسياً فى هذا الاتجاه ومن خصائص هذا الجانب الروحى زوال الحاجز بين الأدب الشعبى، والأدب الخاص، فنحن نجد مدائح البوصيرى وشوقى وغيرهما من أهم ما يقبل عليه الشعب فى رمضان إلى جانب المقطعات الصوفية، أما الاتجاه الثانى فهو: السير والحكايات والنوادر وما إليها من التراث الشعبى.. وتعرف ليالى رمضان بأنها موسم يتيح للجميع الاستمتاع بالأدب والمسامرة. وكانت الصالونات التى اشتهرت بها بعض الشخصيات البارزة فى الفكر والأدب، تزدهر فى ليالى رمضان، كما أن الكثيرين من الأدباء والمثقفين اتخذوا من هذا الشهر موسماً يجمعهم فى هذه المقهى أو تلك من مقاهى الحسين. وكم تمنيت لو أن بعض رواد الصالونات والمقاهى اهتموا بتسجيل منتخبات من إبداع تلك الفترة إلى جانب ما استقر فى الذاكرة من روائع الشعر والنثر، بل وما كاد يغيب عن التاريخ من وقائع وشخصيات وأحاديث.. ولا تزال فى أذنى نبرات بعض الأعلام من الشعراء والزجالين، وبعض النوادر التى لا تقل تأثيراً عما سجلته كتب التراث الأدبى.

وكانت السيدات فى العشرين والثلاثين من هذا القرن، يستمتعن بالسمر فى الأمسيات، واتخذن من قاعات الاستقبال فى دورهن المكان الذى يلتقين فيه.. كان سمرهن يكاد يتركز على اجترار تجاربهن، وكن يحتفلن بقراءة المستقبل من ناحية، وما نكاد نعرفه اليوم من حل الفوازير من ناحية أخرى.. كن يعملن على تفريغ شحن الشعور بمناسبة اللقاء المبهج الذى يتيح فرصة غير قصيرة للسمر فى ليالى هذا الشهر المبارك.. أما اليوم فقد اجتذبت وسائل الاتصال، وبخاصة التليفزيون، انتباه المرأة والرجل والطفل بالبث المركزى، الذى يصوغ برامجه لكى تناسب ليالى رمضان.

الأغنية الشعبية

لم يكن الاحتفال برؤية شهر رمضان هو الوحيد فى التعبير عن وجدان الشعب، بل إن كل ليالى هذا الشهر كانت مناسبة سعيدة موصولة عند الجميع، ويبدو هذا واضحاً فى ترديد الأغانى الرمضانية، ومهما اعترفنا بتأثير الراديو والتليفزيون وما إليهما، فإننا لا نستطيع أن ننكر بقاء الكثير من أغانى رمضان المعروفة بالعراقة والتى يرى بعض الباحثين أنها ترد إلى فجر العصر الفاطمى. وهذا الحكم أكده الأستاذ الصديق المرحوم الدكتور "محمود الحفنى" المعروف بتأريخه للموسيقى العربية قال: "حتى إذا ما جاء عصر الدولة الفاطمية وما تبعه من عصور، وجدنا الأغنية الرمضانية وقد أصبحت على لسان الجميع. فما كاد يهل شهر رمضان حتى نرى الأطفال فى جميع أنحاء البلاد، قد انطلقوا فى البلاد ملوحين بفوانيسهم ذات الألوان الزاهية، وهم يرددون فى بهجة وانشراح أغنيتهم الشعبية المحبوبة:

وحوى وحوى   ايوحه
بنت السلطان   ايوحه
لابسه قفطان   ايوحه
بشراشيبه   ايوحه
يالا نجيبه   ايوحه
بالاحمر   ايوحه
بالاخضر   ايوحه

وهذه الأغنية تعد من أهم الوثائق الفنية فى تراثنا الشعبى، لأنها تجمع بين الخصائص التى تميز الفن الشعبى من غيره، فهى أغنية عريقة لا تزال تتردد، وهى تحمل دليلاً على أن بعض ألفاظها وعباراتها ترجع إلى العصر الفرعونى وهو رأى

الدكتور الحفنى الذى أورده فى مجلة "الفنون الشعبية"، ثم إن هذه الأغنية مجهولة المؤلف، فليس يعرف أحد على التحقيق من الذى ألفها، وألفاظها تعد من العبارات الأثرية، فهى تتحدث عن بنت السلطان كما هو الشأن مع الحكايات والحواديت الشعبية. وتقوم فوق هذا كله بمناسبة لا تزال حية تحفزها على البقاء للقيام بوظائفها الرمضانية.

فانوس رمضان

كان الفانوس هو الوسيلة الوحيدة للإضاءة فى شوارع القاهرة، بل إن استغلال الكهرباء أو الغاز فى إضاءة المدينة، يشيران إلى أن فانوس رمضان ثمرة من ثمرات تلك المرحلة. وإذا كان الأطفال لا يزالون يهتمون بالفانوس فى رمضان، فإن قدراً من التطور، قد نشأ فى وسيلة الإضاءة، لم تعد الشمعة هى مصدر النور وإنما أصبحت "البطارية" هى التى اتخذت مكانها من فانوس رمضان.. كان الناس فى الأجيال الماضية يحملون الفوانيس فى التنقل بين الشوارع والحارات بالليل، وكان البعض يصطحب صبياً أو صبية لحمل الفانوس عنهم، ولكن فانوس رمضان لا يزال حيًا فى دنيا الأطفال إبان شهر رمضان.

لقد احتفل الطفل بالفانوس تعبيراً عن سعادته بهذه المناسبة.. كنا فى طفولتنا نلح على اقتناء الفانوس، وكانت الفوانيس تتفاوت فى الشكل وفى الحجم تبعًا للطبقة الاجتماعية أو تأكيداً على مكانة الابن أو الابنة من المجتمع، مثلهما فى ذلك مثل دلالة الزى على أن الرداء يتجاوز وظيفته المباشرة فى التعبير عن الذوق والثقافة العائلية. كانت فوانيس رمضان إلى عهد قريب متنوعة، وحسب الراوى الجديد أن يذكر رأى الفنان المرحوم الدكتور عثمان خيرت، الذى يجمع بين الإعجاب وتصوير الواقع فهو يقول: "إن فانوس رمضان قطعة فنية أبدعتها يد الصانع الشعبى، ففى شكله مغزى، وفى بساطته معنى، وفى ألوان زجاج واجهاته بهجة وفى اقتنائه والاحتفاظ به بركة...

ومن الفوانيس ما يصنع أعلى بشرائح مثلثة تسمى "مشطوبة"، يليها زجاج واجهاته وهو أما عدل أو محرود أو بيضى الشكل ويسمى "لوح"، وكله ملون بصبغات يتبادل فيها مع اللون العادى الأبيض اللون الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر".

وفى هذه الفترة التى نواجه فيها تطوراً يغير من بعض العادات والتقاليد، نرى لزامًا علينا أن نسجل التراث الشعبى الحى فى شهر رمضان.. لا فى القاهرة وحدها ولا فى المدن الكبيرة وحدها، ولكن فى كل البيئات المدنية والقروية والصحراوية، وأن نعكف على تصنيفه وعرضه ودراسته.. وأهم من هذا كله أن نعقد مقارنة بين وحداته لكى نتبين العناصر المشتركة ووجوه التغير والتطوير.. إن المعنيين بالدراسات الشعبية بالعمل الميدانى، يجدون هذه الفترة تسهل العمل عليهم، لوجود أجهزة تسجل الصوت والصورة والحركة واللون والنغمة.. إن هذه الآثار لا تقل أهمية عن آثار العصور القديمة المختزنة فى المتاحف.

المصور ١٩٨٣/٦/١٧

المسرح

فن شعبى

لقد تعمدت أن أجعل عنوان هذا المقال هو "المسرح فن شعبى" ولم أقصر كلامى عن المسرح بوجه عام لأن ذلك إنما يعنى مكان العرض على الجماهير وهو عرض قد تتنوع فيه الفنون، ذلك لأن الدراما هى المصطلح الذى تجتمع فيه كل الفنون التى تتوسل بالكلمة والإشارة والحركة وتشكيل المادة. والمسرح هو الذى يقدم للجماهير هذه الفنون بقوامها الدرامى، قد يعتمد الخطيب على المسرح وقد يستخدم الأدباء المسرح لإلقاء القصائد على الجماهير وقد تتخذ الهيئة الاجتماعية المركزية أو الإقليمية المسرح لإعلان قرارات عامة، لا لكى يستمع إليها الحضور، ولكن لكى يتناقلوها خارج المسرح، باعتباره جهازًا إعلاميًا مباشرًا يزيل الحاجز بين القرار أو الخبر وبين المتلقين له.

ومهما تصورنا مكان خشبة المسرح من النظارة، فإن الفن الدرامى أو التمثيلى يعد جارحة فنية من الجمهور، والصدق الفنى هو الذى يؤكد وحدة الدراما والمسرح.. والتمثيلية أو المسرحية أو الدراما ليست ولا يمكن أن تكون مجرد نص مدون فى مجلة أو كتاب يقرؤه الفرد بينه وبين نفسه، ولكنها تستكمل مقوماتها فى العرض المسرحى أمام المشاهدين.. والفن المسرحى يثبت وجوده وحياته بمنهج الفريق فى الإبداع.. والمخرج ورسام المناظر والممثل والمتلقى يتعاونون فى الفن المسرحى. وتاريخ هذا الفن عبارة عن سيرة حية متكاملة، ولا تزال الدوافع التمثيلية أو الدرامية حية مؤثرة دون الإخلال بطبيعة هذا الفن.. إن هناك فنونًا تتوسل بإحدى اللغات الفنية كالحركة أو

الإيقـاع أو تشكيل المـادة، ولكن الفن المسـرحى ثمـرة المزاوجـة بين هذه الوسـائل جميعًا..

وكل متخصص فى جارحة واحدة من جوارح هذا الفن، لا يستطيع أن يحقق فنه إلا إذا تمثل الآخرين بوضوح وصدق.. إن المؤلف الذى يتناسى هذه الحقيقة، لا يمكن أن يستكمل مقومات الإبداع فى الدراما أو الفن المسرحى، والنقاد سرعان ما يكتشفون الخلل بين الكلمة وبين سائر الوسائل التى يقوم بها هذا الفن، وقد سجل بعض النقاد حكمهم على جهد هذا المؤلف أو ذاك، وقالوا إنه فقرات متشابهة لا تصدر عن شخصيات ومواقف، وذهب أديب مارس التأليف للمسرح إلى أن الحوار الدرامى شىء والجدل العقلى الأرسطى شىء آخر. والنظارة مهما تأثروا بالتشويق فى النبر والخطابية أو الإشارة، فإنهم يحكمون على ما يشاهدونه ويستمعون إليه بأن الأداء التمثيلى قد تجاوز الواقع أو الصدق فى العمل الدرامى أو المسرحى.

والسؤال الذى يواجهه الراوى الجديد ويحتاج القارئ إلى الإجابة عنه هو: ماذا نقول عن شعبية هذا الفن، وكيف تتحقق بإبداع الفرد فى التأليف من ناحية وبتكاليف الإخراج والأداء من ناحية أخرى؟ وأضيف إلى ذلك دار التمثيل والفن المعمارى الذى يقوم على اجتذاب النظارة والجماهير بالضخامة والزخرف، وهو ما تعجز عن تحقيقه الفرق المسرحية فى الأقاليم.. إن الذين يؤرخون للفن المسرحى يقدمون الشواهد التى استطاعت أن تجعل الفن المسرحى زادًا ثقافيًا للجماهير فى الأحياء والقرى.. إن الحياة عرفت دور التمثيل التى تكافئ الجماهير على اختلاف البيئات والطبقات.

والدراسة الفلكلورية تجعل النظرة إلى الفن المسرحى تدخل فى مجال المأثور الشعبى، لأن الدراما التى يرددها المسرح تتسم بأصلها العريق، والتغيرات التى مرت على الفن المسرحى هى بعينها التى مرت بالفنون الشعبية التى تثبت تواصلها الحى بالتطور القائم على مكابدة التجربة. ولا يريد الراوى الجديد أن يفيض فى أصول هذا الفن، والجميع يرددون أن أصول الروائع الدرامية اليونانية، إنما نشأت من الشعائر

والطقوس بحوافزها الدينية وبغلبة الموسيقى على أدائها. ولكنها ظلت مسرحية بالمفهوم الصحيح لهذا الفن العريق.

ولم يكن المسرح اليونانى معبداً يردد فيه المؤلف أو الكاهن عظاته للجماهير ويلخص أشلى ديوكس وهو يؤرخ للدراما هزت الحقيقة بقوله الذى يؤكد الجانب الشعبى للأداء المسرحى: ".. لا حاجة بمستمع الدراما إلى آداب خاصة أو ثقافة خاصة وحسبى أن يكون له عينان وقلب ويدان وصوت، وقد يكون من الأفضل له أن يتزود بشىء من وراء ذلك، ولكن هذه الأعضاء هى كل ما يلزمه للاستماع، فالمسرح فى كل عصر على اختلاف أطواره وأنواعه، هو مسرح كل إنسان بلا تمييز.. وعندما فقد المسرح هذه الخصيصة لسبب أو لآخر، وأصبح مسرحاً للطبقة الراقية أو صفوة الأدباء وأهل الفكر، فإنه فقد شطراً من حيويته والدراما لا تنتعش وتزدهر إلا إذا تأصلت جذورها فى الروح الجماعية العامة".

ونحن فى هذه السنوات الأخيرة نشيد داراً جديدة للمسرح القومى، وهو يفيد من تجارب الشعوب الأخرى التى احتفلت بالروائع التى لا يزال أكثرها يقرأ ويمثل ويترجم إلى سائر اللغات، وقد يفخر النظارة بالمسرح الدائرى وبالتقدم التقنى فى عرض المشاهد المسرحية، بمنهج فنى يصور التفاصيل ويبرز الحركات أمام جماهير تستمتع بالراحة وسهولة استقبال الفن الدرامى المعقد. ونحن أيضاً نبنى داراً جديدة أخرى للأوبرا، ويقول المسئولون عن الفن المسرحى إن خطة الاهتمام بالمسرح ليست مقصورة على العاصمة ولكنها تزود المحافظات فى المدن وربما فى القرى أيضاً بمسارح تجعل من اليسير على الشباب والكهول الاستمتاع بهذا الفن الشعبى الأصيل. والراوى الجديد يحرص على أن يتذكر الجميع بأن هذا الفن لا يمكن أن يقوم بجارحة واحدة من جوارح الفن المسرحى.. إنه لا يقوم بالتشييد المعمارى وحده، ولا بالإخراج والتمثيل وحدهما ولا بالمؤلف الذى يتصور الكثيرون أنه الفنان أو الأديب، الذى يبدع المضمون الحى للأداء المسرحى... إن هذا الفن الذى يعيش بجماهير النظارة لا ينبض إلا

بالمزاوجة بين التأليف والإخراج والتمثيل وبين الوجدان الجماعى الذى تشخصه الجماهير.

ممثلون نبغوا فى التأليف

والنهضة الفكرية فى أوربا ظهرت ملامحها فى البحث عن الأصالة الشعبية، ولذلك وجدنا ما كان يسمى بالدراما الريفية التى استغلت المقطوعات الغنائية وحاولت أن تصبها فى قالب درامى، ويرى المتتبعون للتاريخ الدرامى أن هذا الشكل الجديد هو الذى مهد للأوبرا الحديثة. ونجد الظاهرة نفسها فى فرنسا، فإن التروبادور أو الشعراء الجائلون، هم الذين أبدعوا أقدم أشكال الأوبرا الكوميدية، وهاتان الظاهرتان تثبتان شعبية الفن الدرامى أو المسرحى، ويقدمان الشواهد على أصالة الغناء المسرحى، ذلك لأن الجانب المعتمد على الأداء الفردى والحوارى والجماعى، إنما كان استجابة للحافز الشعبى، الذى أخرج الدراما الدينية فى القرون الوسطى من قالبها الجامد إلى حرية الإبداع والأداء.

ولقد أحس الراوى الجديد وهو يترجم بعض مسرحيات شكسبير إلى اللغة العربية أنه لم يكن مؤلفًا شاعرًا فحسب ولكنه كان مشاركًا فى سائر جوانب الأداء الدرامى، وسيرته تنطق بأنه كابد التمثيل فى صباه، وأنه ظل مشاركًا فى هذا الجانب من جوانب الفن المسرحى معظم حياته. ومن أهم ما تفخر به إنجلترا روائع الفن المسرحى الشكسبيرى وهذه العالمية لمعظم إنتاجه إنما تعود إلى أنه أدرك العلاقة الحيوية بين المسرح والدراما، وكانت الصعاب التى واجهها الراوى الجديد فى ترجمة بعض مسرحياته إلى اللغة العربية ليست صعوبة اللغة فى عصر شكسبير ولكنها كانت فى مسرحة الشخصيات والحوار والأحداث، ولا بد من وعى بالفن المسرحى فى الأداء إلى جانب القدرة على تمثل الحوار الدرامى.

والشاهد العالمي الثاني على شعبية الفن المسرحي، الشاعر الفرنسي موليير، فإن رؤياه للمشاهد الدرامية في الحياة الإنسانية من حوله جعله فوق مستوى معاصريه من المؤلفين والممثلين، وهو من أعظم مبدعي الكوميديا إن لم يكن أعظمهم جميعًا. وتعد روائعه النماذج الرفيعة لكل دارس أو ناقد أو مؤلف وقد أثرت كوميديات موليير في الآداب الأوربية الأخرى والمتخصصون في الأدب المقارن يقررون هذه الحقيقة. وجمع موليير بين الواقع وبين الفكاهة والسخرية ولا تزال الأنماط البشرية المشهورة تثير الضحك كالبخلاء والأدعياء والمنافقين والدجالين والمغفلين... إلخ، وأثمرت ملاحظاته منهجًا فنيًا في تهيئة النظارة للحدث. وبقيت شخصياته حية مؤثرة إلى اليوم، بل إن دور المرأة لا يقل أهمية عن دور الرجل في كوميديات موليير، وتجاوزت آثاره المجتمعات الأرستقراطية والبورجوازية وتشبثت بنظرة الشعب إلى تلك الأنماط والشخصيات وكل من يهتم بالجانب الفكاهي في الآداب والفنون يسجل مكانة موليير، ذلك لأن منهجه في التأثير يتجاوز اللغة الفرنسية والأدب الفرنسي. ويتفق لنا أحيانًا أن نتبين عمق النظرة عند موليير، لأن شخصياته ومواقفه نواجهها في الحياة اليومية كما صورها في كوميدياته.

ويتوقف الراوي الجديد عند أهم تطور في الفن المسرحي في نظره وهو "هنريك إبسن"، وكانت مسرحيته "بيت الدمية" صيحة إيجابية في الدعوة إلى تحرير المرأة، وظهرت الدراما الاجتماعية، وهنا قوي دور المؤلف في الفن المسرحي، حتى اعتقد الكثيرون أنه هو المبدع الوحيد للدراما، وأنه القوام الحي للفن. وكان من الطبيعي أن يتأثر جيلنا بهذه الحركة الرائدة في الأدب المسرحي، ولذلك عندما أحسسنا بضرورة العمل على تخليص المسرح من الخطابية ومن المبالغة في الأداء دعونا إلى إنشاء جمعية لأنصار الأدب المسرحي. وكنا نتصور أن المؤلف هو وحده الذي يقوم بإبداع الفن المسرحي. ومن المصادفات التي تستحق التسجيل أن المرحوم "محمود المليجي" الذي كان من زملائنا في مرحلة التعليم الثانوي، انضم إلى هذه الجمعية، وكنت قد

نسيت تفاصيل اجتماعاتنا وغلبت ظروف الحياة على تلك الحلقة من ذكرياتنا، وهو الذى أعاد تحمسنا إلى العمل على النهوض بالمسرح، متصورين أن ذلك لا يتحقق إلا بتشجيع التأليف، ومن المصادفات أن المرحوم محمود المليجى اتجه إلى التمثيل ونبغ فيه.

وعلى الرغم من أننا حققنا أكثر ما كنا نطالب به فى الاهتمام بالفن المسرحى فإن الراوى الجديد يذكر الرأى العام الثقافى بحقيقتين، الأولى: إن المسرح فن شعبى وأنه يحقق الوجدان الجماعى الذى تشخصه الجماهير، وذلك لا يحول بين هذه الحقيقة وبين تنوع البيئات من ناحية الوعى الثقافى والاعتراف بقيمة هذا الفن، والثانية أن هذا الفن لا يقوم بالتأليف وحده ولا بالتمثيل وحده، ولكنه يقوم بجميع من يعملون فى هذا المجال الرحب. وإذا كنا ننشئ دور التمثيل ونعيد تشييد الأوبرا، فإن الواجب يقتضينا أن نقتنع بأن المسرح ليس تمرؤاً ولا تزجية فراغ، ولكنه فن له عراقته وأصالته ووظائفه الجمالية والاجتماعية.

المصور ١٩٨٣/٧/١٥

مهرجان الفنون الشعبية

متى يصبح موسمًا ثقافيًا؟

إن تحقيق وحدة الشخصية القومية عبر الفن والثقافة هو أمر مستحيل بدون تحقيق المعادلة الصحيحة بين الأصالة والمعاصرة بين التراث والتجديد، ومثل هذه المعادلة لا تتحقق بدورها عن طريق الجمع الحسابى السطحى بين القديم والجديد فى الإنتاج ـ الفنى بل تتحدد نقطة البدء فى اكتشاف الأصول التراثية الفعلية الماثلة فى صميم ما هو معاصر واكتشاف ما هو إنسانى عام متشوق إلى المستقبل فى مضامين التراث المسجل والمنقول...

د. سمير سرحان

أتيح لى أن أشهد مهرجان الفنون الشعبية الذى قامت الثقافة الجماهيرية بإعداده فى مدينة الإسماعيلية فى الثلث الأول من هذا الشهر. وقد يتصور القارئ أننى سأعرض عليه ما يشبه التحقيق الصحفى عن هذا المهرجان، ولكننى بحكم مشاركتى فى الدعوة لمكانة الثقافة فى حياة الأفراد والجماعات، آثرت أن أركز اهتمامى على مفهوم المهرجان من ناحية وحوافزه ووظائفه من ناحية أخرى. وكان أول ما لاحظته الجمع بين العروض الفنية لمنتخبات من المشاهد التمثيلية والموسيقية، إلى جانب نماذج صور استلهمت البيئة التى تعبر عن خصائص الحياة فى ثغر له خصائصه مثل

"بور سعيد". واستغل الإقبال على العروض التمثيلية والموسيقية والتشكيلية بعقد ندوة لمناقشة مقومات التراث الشعبى ومكانته من الثقافة الحية الموصولة.

ولقد كانت أمثال هذه العروض أدخل فى باب السمر منها فى الجوانب الإيجابية التى تقوم على الفكر والتعبير والعمل. بيد أننى لا أزال أتوقف عند فقرات من النشرة التى وزعت على الحضور فى حفل الافتتاح، وأسجل الآمال المعقودة على الجهاز التمثيلى فى مجال الثقافة وهى آمال دعا إليها الرواد والمتخصصون فى الفنون الشعبية، ومنهم من قام بالخطوة الأولى تحقيقًا لتلك الآمال، وما من تقرير أو دراسة للتخطيط الثقافى إلا واحتفل بالاقتراحات التى تظل فى مكانها من الملفات دون أن تخرج إلى حيز التنفيذ. والمهرجان ـ كما هو معروف ومألوف ـ احتفال تستعرض فيه الجماهير ما يستحق العرض من جهد. واعتادت الأمم، بل والأقاليم، أن تجعل هذا المهرجان استجابة لمناسبة دينية أو قومية أو تخليداً لذكرى شخصية أو حدث، وقد تكون من مقومات الفرصة بظاهرة طبيعية... وهذا العرف الذى لا ينساه الفرد يعيش على شحذ الهمة للاستعداد للمشاركة فيه كلما تذكر تاريخه ومناسبته... إن العروض الفنية واستعراض ما يحقق الامتياز فى الحرفة أو الصناعة، إنما هو جزء من عرف جماعى. ومن هنا يسجل الراوى الجديد أن نحتفل بالذكريات أو الشخصيات القومية والوطنية والإقليمية بإقامة مهرجانات تعبر عن النفسية الجماعية تعبيراً إيجابيًا وأن تكون العروض والنماذج تأكيداً لامتياز هذه النفسية الجماعية... ولست أدرى أكان اختيار موعد هذا المهرجان فى الإسماعيلية من برامج الاحتفال بيوم ٥ يونية، الذى حفر له مكانًا فى ذاكرتنا جميعًا؟

ولم تعد الفنون الشعبية فى حاجة إلى الاعتراف بها، كما كان الشأن فى الماضى. والراوى الجديد يعتقد أن الراوى العام الثقافى قد أصبح يكبر من شأن هذه الفنون، وها نحن نجد أفكارنا التى نادينا بها منذ فترة طويلة تتردد فى نشرة هذا المهرجان:

"... تقوم الثقافة الجماهيرية حالياً بدعم وإنشاء أربعة متاحف للفنون الشعبية في كل من الشرقية وسوهاج والوادي الجديد ومرسى مطروح، كما بدأت في إقامة متحف للفنون الشعبية بالعريش يضم التراث الشعبي لشمال وجنوب سيناء"، والراوي الجديد يذكر الجميع بالمبادرة إلى إنشاء هذه المتاحف الشعبية وكانت دعوته الأخيرة في هذا المجال على صفحات المصور... متى أسجل القيام بالخطوات الأولى في ضم المتاحف الشعبية الأصيلة الحية إلى متاحف آثارنا العريقة والعتيدة؟

ومن المشروعات الثقافية الهامة التي تقف إلى جانب متحف الفنون الشعبية، إنشاء مكتبة عامة للأدب الشعبي في القاهرة. وهنا يتساءل الراوي الجديد عن المقصود من المكتبة الشعبية... أهي خاصة بنصوص الأدب الشعبي؟ أم أن المقصود بالشعبية هو تيسير الكتاب لأفراد الشعب، دون نظر إلى مستوى التعليم. والإجابة على هذا السؤال لها أهميتها لوجوب التفريق بين المكتبة العامة ومكتبة الأدب الشعبي... ومثل هذه المكتبة الشعبية تختلف عن التخصص في كتب الأدب الشعبي، وهو موضوع يحتاج إلى تحديد ومتابعة، ويواجه عدم الدقة فيما طبع من الإبداع الأدبي الشعبي، واقتراح أن يسهم بعض المتخصصين في تمييز الأدب الشعبي من سواه وجمعه وتصنيفه إلى جانب الاهتمام بعرضه ودراسته. وسأحاول أن أزور المكتبة المركزية للأدب الشعبي لكي أتحقق من روائعها ومن العناصر الخارجة عن مجالها... واهتمام دار الكتب الشعبية هذه بدعم مكتبات المحافظات له قيمته التي لا تنكر، ولكن هناك تحفظاً واحداً هو أن التراث الأدبي الشعبي فيه من النصوص ما يساير لهجات الأقاليم، والعمل على هذا الأساس قد يوحد بين عناصر التراث الأدبي، ولكن ذلك لا يحول بيننا وبين العناية بالنص الشعبي الأصيل الذي يخرج من نطاق الترديد اللفظي إلى التدوين.

والراوى الجديد يعترف بالتقدير لأن العناية بالفنون الشعبية اقتضت الأخذ بالمنهج الواقعى الحى، وذلك بالمبادرة إلى إنشاء مكتبة مرئية وسمعية للتراث الشعبى. وما قاله الراوى الجديد عن المكتبة الشعبية ينطبق على الوثائق الحية التى تسجل الصورة والحركة والصوت، فإن التوثيق فى مجال التراث الشعبى له أصوله وقواعده، ثم إن هذا المجال، فيه من الحساسية ما يؤكد هذا الرأى. والدراسات الأكاديمية والفنية والجهود التى قام ولا يزال يقوم بها العاملون فى معهد الفنون الشعبية، تعين على متابعة تلك الوثائق الصوتية المرئية، التى تعد من أهم ذخائر التراث الشعبى.

صرخة عتاب

ولا يزال المتذوقون والدارسون يتحدثون عن العروض الفنية التى اشتركت فى تقديمها فى المهرجان فرق الشرقية وبور سعيد والإسماعيلية والسويس وأسوان... إلخ، فمنهم الذين يعترفون بشعبية هذه العروض وتمثيلها لبعض مظاهر الحياة فى تلك البيئات المختلفة، ومنهم دارسون يوازنون بين ما يعرض فى كل بيئة وما استتبع التعديل فى المهرجان. والفنون الشعبية تثير دائمًا اختلافًا فى الحكم بين الأصالة وبين المعاصرة... بين المحلية وبين الوطنية والقومية. وكاتب هذه السطور يجرؤ على القول فى مثل هذه المناسبة، بأن مقومات الشعبية تحكى تفاصيل الملامح الإنسانية التى تتأثر العصر والبيئة والطبقة، ولكنها تحتفظ بإنسانية الإنسان وما فيها من لمحات عالمية، ومن هنا كان الصدق فى الإبداع الفنى الخاص يحمل فى أعطافه الجوهر الأكبر فى حياة الإنسان من ناحية، وتفاصيل ملامحه واتجاهات سلوكه من ناحية أخرى.

ومن أهم الموضوعات التى تحدث عنها المساهمون فى الندوة "شكل الفرسان فى لوحات الفن الشعبى، وأصوله فى التراث الفنى الإسلامى، الذى قام به الدكتور مصطفى الرزاز، ومن المصادفات العجيبة أن طابع الفروسية الأوربية فى أوائل عصر

النهضة يوصى بتأثير الطابع العربى. وعن الحلى الشعبية النوبية كان بحث الدكتور على زين العابدين، والجميع يعترف بالأسلوب الفنى الذى برزت فيه النوبة على مدى العصور. والراوى الجديد لا يمكن أن ينسى الفن الشعبى النوبى عندما زار النوبة منذ إنشاء مركز الفنون الشعبية، ليشحذ الهمة على تسجيل الطابع النوبى فى الفن الشعبى. ولقد كان بحث الدكتور سليمان الحمود عن جهاز العروس فى شبه جزيرة سيناء، والدارسون للفلكلور كانوا من أوائل المعنيين بالتراث الشعبى فى وادى القمر وأرض الفيروز قبل الأحداث التى خشينا فيها على حلقة عزيزة من حلقات مأثوراتنا الشعبية. واعترف بأن كل الذين أسهموا فى الندوة يستحقون التنويه، ولكن محور حديث الراوى الجديد هو التركيز على مضمون المهرجان وهو الفنون الشعبية. ولا أزال أنتظر من الثقافة الجماهيرية طبع كل هذه الأحاديث.

لقد لفت هذا المهرجان نظر القوامين على الثقافة، وكانوا مع المشروعات الجديدة المراد تحقيقها فى مجال الفنون الشعبية تسجيلاً وعرضًا ودراسة. وبلغ من أثر هذا الاجتماع أن اقترح أحد الزملاء أن تكون مدينة الإسماعيلية مقر معهد الفنون الشعبية، ويبدو أن مثل هذا الاقتراح كان نتيجة المصاعب التى يواجهها المعهد، فعلى الرغم من الاعتراف بالفنون الشعبية فإن بعض العوائق تمنع من تطوره ومسايرته لأهمية الفنون الشعبية التى لم تعد جهداً فى سفح الكيان الاجتماعى. ولقد ذكر الدكتور أحمد مرسى فى هذه الندوة وهو المشرف على معهد الفنون الشعبية أن هناك كثيراً من العقبات الإدارية والتنفيذية التى تحول دون المضى قدمًا فى جمع التراث الشعبى وتسجيله ونشر الوعى الخاص به، وقال إن المعهد العالى للفنون الشعبية والمفروض أنه هيئة أكاديمية لا تجد اليوم مقراً لها، والطلاب لا يجدون مكانًا يتلقون فيه دراستهم والهموم فى هذه الناحية كثيرة للغاية.

ومن النقاط الرئيسية التى تعرض لها المشاركون فى الندوة، المشكلة التى أثارها الأستاذ صلاح الراوى، وهى وجوب التنسيق بين النظرة الإدارية الرسمية وبين المعاهد والمراكز العلمية المعنية بدراسة الفلكلور، وهى رسالة تتجاوز التعليم التقليدى أو المحافظة على الآثار التاريخية، وهو يسأل: إننا ـ مثلاً ـ نمضى على طريق التكامل بين مصر والسودان فهل هناك جهاز ثقافى موحد يقوم بجمع ودراسة ومقارنة الفلكلور فى كل من مصر والسودان؟... والراوى الجديد يعلم أن آحاداً من المتخصصين فى الفلكلور أو الفنون الشعبية قد زاروا السودان، وأن الجو مهيئ للالتحام فى هذا المجال، ويبقى أن تستجيب أجهزة الثقافة لتحقيق هذا التكامل... والأمر لا يحتاج إلى تخطيط، وحسب القوامين على الثقافة أن يتعاونوا فى هذا المجال، وأعتقد أن معهد الفنون الشعبية يسعده أن يزود الإخوة الدارسين فى السودان بالمواد العلمية والتدريبية ومن الممكن أن تعقد ندوة تتجاوز التخطيط النظرى إلى التنفيذ العملى.

ولعل أهم ما سجلته تلك النشرة الخاصة بالمهرجان، التفاتها إلى أهمية مجلة الفنون الشعبية، ولقد ذكر المحرر هذه الحقيقة بقوله: "لقد استعانت هيئة تحرير النشرة على وجه الخصوص بالدراسات الصحفية التى نشرتها مجلة الفنون الشعبية خلال عصرها المتألق القصير، هذه المجلة التى ستظل بمثابة كنز ثمين لكل المتخصصين والمهتمين بقضايا الفنون الشعبية فى مصر". وهذه الكلمة بالنسبة لى تثير مشاعر عميقة، فلقد ارتبطت بمجلة الفنون الشعبية وكنت الذى اقترح إصدارها، والذى قام على تحريرها ولا تزال رسائل شتى فى مصر والعالم العربى، بل وفى أوربا وأمريكا تتساءل عن هذه المجلة، ومطالبتى ببعثها يعد صرخة عتاب ولا أقول همسة عتاب، ويكفينى أن تعود، وأن ينوب عنى فى الإشراف عليها وتقديم مادتها تلاميذى وزملائى، وذلك لكى تواصل رسالتها فى العرض والدراسة ولكى تؤكد مكانة مصر من إبداع

الشـعب، ولكى تعين فى الوقت نفسـه على تبـادل المعـرفة والمادة بين الشـعب المصـرى والشعوب العربية من ناحية وبين الشعوب والقوميات الأخرى من ناحية ثانية.

والراوى الجديد يتقدم بفكرة ويرجو من أعماق قلبه أن يستجيب لها القوامون على الثقافة، وهى إقامة مهرجان للفنون الشعبية فى مناسبة قومية أو فنية كل سنة، بحيث يستوعب هذا المهرجان العروض الأصيلة والمستلهمة من المأثور الشعبى. والفنون التشكيلية والحرف والصناعات، التى تتعرض الآن إلى الانقراض والزوال، وأن يعقد مؤتمر للفنون الشعبية يقوم به دارسون جادون، ثم تقدم بعض الجوائز للشباب الذى ينبغ فى التسجيل أو الدراسة أو الاستلهام... وأن تنهض مجلة الفنون الشعبية بالتمهيد لهذا المهرجان وتسجيل أخباره وعروضه ودراساته، حتى يصبح من وثائقنا الأصيلة العزيزة على الشعب بأسره.

المصور ١٩٨٣/٦/٢٤

الفروسية العربية

مكانها من تراثنا الشعبى

آخر ما كتبه الدكتور عبد الحميد يونس

لقد أثبتت الدراسة المقارنة لأدبنا الشعبى أن مقوماته الأساسية إنما تتركز على "الفروسية"، سواء كان ذلك فى الملاحم أو السير الشعبية أو الجانب الممتاز من الحكايات. وكلنا يعرف أن البطل هو المثل الأعلى فى تصوير النموذج الحى للشخصية العربية. وإذا تجاوزنا تراثنا الشعبى ووازنا بينه وبين تراث هذا الشعب أو ذاك، فإننا نستعرض الفروسية العربية، بما تستوعبه من خصائص ومقومات. ومن المشهور أن الفرس قد صاغ الحياة بربوع الجزيرة العربية دهراً طويلاً، ويكاد يكون قديماً قدم الأخبار والروايات العربية. ومن المسلم به أن الفرس اعتبر مقياساً من مقاييس الوجاهة بين الجماعات البدوية والحضرية على السواء. وبلغ من أصالة الفروسية عند العرب أن اللغة العربية زخرت بالألفاظ الدالة على أوصاف الفرس وأجزائه، ومراحل عمره ونتاجه. وعرفت بيئات خاصة بوفرة الأفراس واشتهر آحاد بالخبرة العملية المرتبطة بتربية الأفراس، وحرص المعنيون بالفرس على أصالته وحمايته من الهجنة، وحفظ هؤلاء المربون أنساب أفراسهم بالضبط.

ونحن نعترف بأن الحياة قد تغيرت وأن الفرس قد أسلم قياده إلى السيارة، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نتصور أن ذلك قد أدى إلى القضاء على الفروسية، فى فطرة المواطن العربى الحر ومقومات شخصيته وسلوكه. والتراث الشعبى الحر هو

محصلة الخبرات والتجارب على مدى التاريخ العريق، واكتسبت الفروسية بفضل الحياة المتواصلة على مدى الأجيال ملامحها فى كل شخصية، وكل بيئة فى الفكر والأدب، بل وفى سائر مقومات السلوك فى الفرد وفى الجماعة على السواء.

ومن حق الشعب العربى أن يفاخر بأصالته، ذلك لأن الدراسات المقارنة قد أثبتت أن الفروسية من أقدم النظم الاجتماعية عهداً وأرسخها قدمًا، حتى إننا لا نستطيع أن نتبين بداياتها على التحقيق أو الترجيح، فإن الفرس كان عنصراً هامًا فى الحياة الجاهلية، تقاس به الثروة والقدرة على السواء.

كما نجد الفارس يبرز فى المجتمع العربى الجاهلى، ويصبح المحور الذى تدور عليه حياة القبيلة بأسرها، وكثيراً ما اجتمعت فضائل الفروسية بفضائل الشعر، فرأينا الرجل منهم يدعى "الفارس الشاعر".

ومن يعكف على دراسة التراث الشعبى العربى يجد أن الملاحم تقف فى مكان الصدارة من هذا التراث، ويجد أنها مطبوعة بطابع الفروسية فى كل جزء من أجزائها ذلك لأن الوجدان الشعبى تشبث بهذا النظام الاجتماعى واتخذه مثالاً فى كل ما يصدر عن الفارس من فكر أو علم أو حديث أو علاقة.. إلخ. والفارس هو البطل فى نظر الشعب وقوام البطولة فى هذا الإطار هو الشجاعة، وهى صفة مشتركة بين جميع الفرسان، وليس بين الراشدين فى الجماعة من يخرج على زمرتهم، اللهم إلا من تقعد به الشيخوخة، أو يحول العجز بينه وبين مقتضياتها. وشجاعة الفارس تتفرع عنها خلائق أخرى، عرف بها العربى فى حياته، كما سجلتها ملاحمه الشعبية كالعفة والنجدة والإباء والكرم.

والتراث الشعبى يفصل ملامح البطل فى السير والملاحم، فالفروسية العربية تلخص جميع الفضائل التى ينبغى أن يتحلى بها كل عربى حر، وتجملها كلمة "المروءة" التى كانت تعنى القدرة على حماية النفس والأهل والجار والضعيف والمال، والتى كانت

تعنى إلى جانب هذا كله الاستعلاء على الصغائر والبذل بلا مقابل، وهذه الفضائل لا يمكن أن يتحلى بها ضعيف البدن والنفس، فالفروسية إذن تعنى الحرية فى إطار الفضيلة، كما يريدها المجتمع، وتعنى القوة وما ينبغى لها من قدرة ومن دربة ومن استعلاء.

والأبطال فى السير الشعبية كلها إنما هم فرسان ممتازون، ونحن نجد أن الأبطال فى سيرة بنى هلال المشهورة هم فحول من الفرسان، وهى لا تقوم، كغيرها من الملاحم على فارس واحد وتعد السيرة الهلالية رائعة فذة بين الملاحم ذلك لأنها تقوم على أربعة أبطال لكل منهم مسئوليته فى تكامل الحياة، تنظيمًا للمجتمع الهلالى، ولكنهم مع هذا كله فرسان يتفوقون فى الكر والفر حتى يحرزوا النصر على أعدائهم، ويحققوا إعادة الأصالة العربية إلى الأقاليم والديار فى ملحمتهم الكبرى التى عرفت بالتغريبة.

والتراث الشعبى ينتخب ما يساير طبيعته وما يجسم الوظائف الاجتماعية ولذلك نجده يعمل على تطور البطل الذى اتخذ له صورة لها ملامحها فى ذاكرته، وهو يردد أحداث أبطال متعددين يختلفون فى الصورة، والحدث، ولكنهم يتقاربون فى حوافز مواقفهم دفاعًا عن الحياة والمجتمع والإنسانية، ويظلون يتشبثون بمقومات الفروسية حتى فى العصور والبيئات، التى تجاوزت حدود المكان والعصر، وكل ما يحفز على الموازنة بين النموذج والواقع إنما يدفع المرء إلى الاعتصام بالشهامة والمروءة والكرم والدفاع عن الأهل وما إلى هذا كله من مقومات الفروسية.

وفى التراث الشعبى نموذجان يعتبر كل منهما نمطًا قائمًا برأسه: الأول عنترة بن شداد الذى عمل على تحرير نفسه بتحرير مجتمعه، فقد كان من العبيد وحفزته عاطفة الحب إلى أن يدافع عن القبيلة بأسرها، ويكون جزاؤه أن يحقق أمله فى حب عبلة.

ولقد انتخبه الشعب من العصر الجاهلى باعتباره ممن يجمعون بين الفروسية وإبداع الشعر ومن المشهور أن ذاكرة الشعب لا تزال تحتفظ بثلاث سير تتركز حول شخصيات سيف بن ذى يزن والزير سالم وعنترة بن شداد، ومن المعروف أن الأخيرة أشهرها جميعًا، وشارك الوجدان الشعبى فى إبداع سيرة هذا الفارس وهى التى ظل الناس يرددونها إلى وقت قريب.

والثانى أبو زيد الهلالى الذى أحبه الشعب وأغرم بشخصيته وإن كان واحدًا من قادة بنى هلال الأربعة وهم السلطان حسن بن سرحان، ودياب بن غانم، والقاضى بدير بن فايد، وأبو زيد، وهؤلاء هم الفرسان الذين قادوا التغريبة الهلالية من الجزيرة العربية إلى تونس.

وتمتاز هذه الملحمة الأخيرة بأنها تستوعب أكثر من بطل ـ كما ذكرنا من قبل ـ وتكاد تشخص الفرس وتسبغ عليه صفات الذكاء والمشاركة فى الحيلة. وكل فارس يطلق على فرسه اسمًا خاصًا يشتهر به وهو ما يرفع مكانته وما يدل على العلاقة الحميمة بين الفرس والفارس. ولا تزال الحياة فى العالم العربى ترى أن الفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الإنسان. ويمتاز بتناسق أعضائه وصفاء لونه وسرعة عدوه وطاعته لراكبه عند الكر والفر، وهو معروف بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء، وهو يعرف صاحبه الذى اعتاد أن يركبه ولا يسمح لسواه بأن يمتطى صهوته، وعندما ينام صاحبه يسهر بجواره، وعندما يحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه يوقظه بقرع الأقدام.

ولقد أتيح لى أن أعيش الجو الذى غلبت عليه الفروسية وشاهدت بنفسى الحب الذى يكاد يصل إلى رتبة الغرام بين الفارس والفرس ولاحظت ما كان يؤكده الجميع من استجابة الفرس لصاحبه وحبه له وإشراقة وجهه كلما شاهده، ومن يستطيع أن ينسى قوة الفروسية فى شخصية أحد أبطال بنى هلال وهو دياب بن غانم الذى يعد الفرس بالنسبة إليه جارحة من جوارحه، بل إنه يراه خيرًا من الولد والأهل. وفى

السيرة الهلالية فصل رائع يمثل الحب القوى بين الفارس والفرس.. فقد تعرضت القبيلة كلها لمكروه شديد فى صعيد مصر، ذلك أنها واجهت خصمًا عنيدًا، هو الماضى ابن مقرب الذى اشترط لمهادنة بنى هلال والسماح لهم بالمرور أن يأخذ فرس دياب، واسمها الشهبة، فيلبى بالرغم منه، وتضطر القبيلة إلى الإذعان وتؤخذ الفرس منه كرهًا ولكن الفرس ترفض أن يمتطيها غير صاحبها، فتلقى بالماضى بن مقرب وتعود إلى دياب الذى يقر بها عينًا. ولما ماتت هذه الفرس حزن عليها القوم حزنًا شديدًا وأوصى دياب إذا بلغته الوفاة أن يدفن إلى جانبها.

ولا تزال الحياة تحتفل بضروب من الفنون التى ترتبط بالفروسية وعلى رأسها رقصة الخيل وهى عريقة عراقة التراث الشعبى العربى. ولما كانت الحروب ترتبط بالفرس فقد برزت رياضة أرستقراطية هى "مبارزة الخيل" وهذا الضرب من الرياضة يقوم على الوعى الكامل بالملاحظة والرشاقة الخارقة فى الحركة وهى صفات لا بد من وجودها فى الفارس والفرس معًا.

وثمة سؤال تثيره الدراسة المقارنة وهو عن وجوه التشابه بين الفروسية العربية وما غلب على القرون الوسطى وعصر النهضة فى أوربا.. وكل من يعرض لهذه الآداب يلمح هذه الظاهرة ويحق له أن يتساءل هل تركت الفروسية العربية بصماتها على الحياة الأوربية فى أواخر القرون الوسطى وما بعدها؟ أم أن وجوه الاستجابة الشرطية لحوافز الحياة هى التى أثمرت ذلك التشابه. ومهما اختلف الدارسون فإنهم لا يستطيعون إنكار عراقة الفروسية العربية بالقياس إلى ما نجده من ملامحها فى أوربا. ولقد أتيح لى أن أسهم فى ترجمة "حكايات كانتربرى" لچيڤرى تشوسر الإنجليزى الذى ظهر قبيل شكسبير ووجدت بصمات الأدب العربى فى بعض تلك الحكايات وهذه الحقيقة جعلتنى أرجح تأثير الفروسية العربية على تصور الفن والحياة فى إنجلترا.

ومهما يكن من شىء، فإننا نجد جوانب من الفروسية فى سلوكنا، ولا أقول فى أدبنا فقط، والحياة الإنسانية ليست مجرد تواصل كالنبات والحيوان، فإن السلوك

الإنسـاني مـحـصلة خـبـرات وتجـارب تعـود إلى أقـدم العـصـور وهـى تؤثر فى الفـرد والجماعة عن وعى ولا وعى. وها نحن نعيش سنوات ما قبل القرن الحادى والعشرين ونتصور أننا لسنا فى حاجة إلى ما صاغته الدهور من قبل. لقد استغنى الإنسان عن الفرس وتجاوز مرحلة الفروسية بفترة طويلة ولكننا مع ذلك نحتفظ بالكثير من مقومات هذه الفروسية فى الحياة والتعبير والذى يبقى من تلك الفروسية ليس مخلفات أثرية ولكنه ملامح فى معظم ما يصدر عنا من حياة وسلوك.. لا تزال هذه الفروسية فى معجمنا الحى وفى الكثير من عاداتنا وتقاليدنا وفنوننا.. إننا نتطور ونواجه ظروفًا تتغير بإيقاع متزايد السرعة ومع ذلك تعيش فينا هذه الفروسية، وهى دليل أصالتنا، وهى فوق هذا كله المعايير، التى نحافظ بها على الإيجابية الإنسانية، بل إنها، فوق هذا وذاك، الميزان الذى لا تزال له صحته فى التمييز بين الصحيح والخطأ، وبين النافع والضار.. لقد تركنا الفرس ولكن الفروسية لا تزال تعيش فينا ومعنا.

المصور ١٩٨٤/٩/٣٠

الإذاعة جهاز شعبى

إذا أردت أن أضع المزية الكبرى للإذاعة فى مكانها من تطور الفرد والجماعة فإننى أشير إلى التغلب على الحواجز التى كان الإنسان يعيش فى داخلها معظم حياته وقلما يتصل بغيره. وها هو الصوت الجهورى الواضح ينتشر فى جميع البيئات والأماكن.. إنه يقتحم الغرفة وينساب مع السيارة والقطار والسفينة وأصبح من الممكن أن يعتزل المرء جميع من حوله من الناحية الظاهرية فيجلس معهم ويضع فى أذنه سماعة تجعله يتفرد للاستماع إلى الأحاديث والأخبار والأغانى والتمثيليات، وهو لا يكاد يصدق البون الشاسع بين ما كان قبل نصف قرن وبين الأنس بالحياة وبالناس الآن، بفضل هذا الجهاز السحرى الذى نطلق عليه "الراديو".

لقد كان آباؤنا يفخرون بمعجزة العصر فى جيلهم وهو "الفونوغراف". وكانت الأسطوانات من مفاخر تلك الفترة، وكاتب هذه السطور يذكر ما أحس به من الزهو عندما استطاع أن يحصل على ذلك الجهاز، واستمر لسنوات يتابع تلك الروائع التى كانت تزوده بالأغانى الشائعة وقتذاك وهى التى حفرت فى ذاكرة الشعب أسماء مشاهير المطربين والمطربات. ولو استعدنا بعض تلك الآثار باعتبارها وثائق فنية، فإننا نواجه اتجاهاً ظل مؤثراً فى الإبداع والذوق جميعًا، فى التكرار وفى البراعة التى يجسمها الشجن من ناحية وتزجية الفراغ من ناحية أخرى.

ومع ذلك فإننا لا يمكن أن نطلق هذه الحكم دون أن نسجل العبقريات التى خرجت على ذلك الاتجاه، وهى التى انتصرت على محتكرى إنتاج الأسطوانات - وجلهم من غير المصريين - وأقبلنا فى جيلنا على هؤلاء المجددين، كما شغفنا بالأغانى المنتخبة من

الشعر بخاصة. وليس بيننا من اجتذبته الأغانى الهابطة التى سجلتها بعض الأسطوانات فى ذلك الوقت. ومن المفارقات التى تعكس اتجاه الذوق أن بعض المطربات المشهورات كن يغنين ألفاظًا لم يعد ذوقنا اليوم يتقبلها. وأنا لا أجد حرجًا من الإشارة إلى أغنية رددتها مطربة مشهورة: "من يوم ما عضتنى العضة.. وكان نهار لم يتقضى جابوا لى قال طاسة الخضة.. إلخ". ولعل هذا ما يؤكد أن ذوقنا الفنى اليوم أرقى بكثير مما كان قبل نصف قرن. ومن حقنا أن نفخر بالحاضر على الماضى.

ومن أهم مظاهر الحياة الفنية فى صبانا، أن الإبداع والتذوق كانا يتحققان بجهود فردية أو بتشجيع آحاد من ذوى اليسار أو السلطان. وتألفت جمعيات أو فرق تعمل على إشباع الهوايات الفنية عند الشباب. وأنا أسجل أننى كنت عضواً فى إحدى هذه الجمعيات. وكنا جميعًا نقبل على روائع الموسيقى الشرقية ومنا أفراد شغفوا بدراسة الموسيقى الغربية، وأنا أتحدث عن الموسيقى باعتبارها همزة الوصل الحيوية لنشأة الإذاعة المصرية إلى جانب الأدب. وكل من يؤرخ لهذه الوسيلة العظيمة من وسائل الاتصال بالناس، لا بد أن يلتفت إلى الفنون المتوسلة بالصوت والكلمة ومن هنا برزت الإذاعة ورفعت الحواجز بين الأفراد والجماعات فى هذا المجال وفى غيره من المجالات.

وفى الخطوات الأولى للإذاعة الأهلية واجهنا ذلك الاتجاه الذى تحدثنا عنه وهو شركات الاحتكار للأسطوانات. وواجهنا كذلك تأثير الإذاعة الإنجليزية التى عنيت بالأدب والثقافة عنايتها بالموسيقى والغناء. ولقد استعانت هذه الإذاعة بالأدباء والمثقفين حتى إذا ظهرت إذاعة الحكومة المصرية استقلت هذه الجارحة التثقيفية والفنية، وارتقت فوق مستوى استثارة الجماهير للحافز التجارى. واتخذت طريقها الواعى بوظائفها الحيوية والوطنية والإنسانية. وكان الاحتفال بالعيد الذهبى للإذاعة المصرية مناسبة إيجابية تبرز الذين كان لهم الفضل فى تحقيق هذا المشروع وهم جميعًا يستحقون

التقدير. وأنا من ناحيتي أذكر ثلاثة من هؤلاء الأعلام واختيارهم لا يقلل من مكانة زملائهم. وهؤلاء الثلاثة الذين عرفتهم وصادفتهم هم من الرواد. وهذا مدحت عاصم الذى مهد الطريق السوى بالنشاط الموسيقى وهذا محمد فتحى الذى ارتبط صوته بالإذاعة حتى أصبح من معالمها البارزة، ثم هذا سيد بدير إلى يعد من المعالم الرئيسية للتمثيلية الإذاعية. وأنا أذكرهم دون أن أستشعر الحاجة إلى الألقاب التى تقترن بأسمائهم، ومن حسن حظى أنهم بالنسبة لى أصدقاء.

وكان من الطبيعى أن تقوم الإذاعة بكل الوظائف فى مجالات التربية والتثقيف.. فى العلم وفى التدريب.. فى الفن المتوسل بالصوت.. فى نقل المعارف والمناظر عن طريق الأذن. ومن الطبيعى أيضًا أن تتطور فى نصف قرن إلى مؤسسة ضخمة وحساسة تساير التنوع فى المراحل وفى البيئات والأقاليم، وتصل الوطن بالعالم العربى، وبالشعوب فى مختلف القارات.. إن الإذاعة جعلت المواطن عالميًا يعيش مع جميع الأحداث، ثم إنها جعلته يعنى بما يحدث فى كل لحظة.. استطعنا أن نعيش بالطول وبالعرض، أى أن نتابع المكان والزمان معًا بنبض وطنى وشعور قومى وملاحظة عالمية.

ومن المشهور عند الذين تخصصوا فى دراسة تأثير وسائل الاتصال بالناس، أنهم قد لاحظوا التفاوت الكبير بين الأجيال من ناحية الفكر والإرادة وهم يشيرون إلى أن العمر العقلى للطفل فى هذه السنوات الأخيرة أكبر جداً منه قبل نصف قرن. ذلك لأن وحدات الثقافة والفكر والتجربة لها من المرونة ما جعلها سريعة التبادل بين الناس، ثم إن الإذاعة أصبحت بمثابة جهاز تربوى خطير وهو ما غير من طاقة الاستيعاب حتى فى مرحلة الطفولة الباكرة.. واهتمام جهاز الإذاعة بالطفولة لا يقتصر على ركن خاص بها، ولكنه يتصل بسائر البرامج لما لها من تأثير مباشر وغير مباشر فى الطفل الذى نمت عقليته ولم يعد يقاس إلى التصور التقليدى الذى لا يزال الكبار يتشبثون به.

مكانة الفلكلور.. من الإذاعة

وبعد ظهور الإذاعة البريطانية بقليل نشأ سؤال ألح على الإذاعيين كما ألح على المستمعين وهو: من الذى يختار البرامج أو يعدل فيها.. أهم الإذاعيون أم المستمعون؟ وانتهى النقاش فيما أذكر بأن للمستمعين الحق فى الاقتراح وفى المشاركة فى وضع بعض البرامج التى تصور بيئة حية أو مجتمعًا خاصًا وأذكر أيضًا المطالبة بمشاركة الأطفال فى وضع برامجهم مع الاعتراف بالمستوى المنشود.. وأصبح من المألوف عندنا وعند معظم الشعوب اختيار عينة اجتماعية وإعطائها الحق فى الاقتراح أو إبداء الرأى.. نستمع إلى ذلك فى برامج الشباب والعمال والنساء.. إلخ. وربما نجد القوامين على التخطيط ووضع البرامج يفيدون من تلك التجارب ويبقى أن نستفتى المجتمعات فيما تطلبه أو تحبه من البرامج. وهناك نقاد متخصصون يتابعون هذه البرامج أو تلك ويسجلون نقدهم أو إعجابهم، وليس من شك فى أن الإذاعيين يفيدون من هذه الآراء.. ولكنى أطلب دراسات موضوعية متخصصة، وقد ظهرت بعض هذه الدراسات فى مجالات الإعلام بصفة عامة والإذاعة بصفة خاصة. ولا يمكن أن ينسى المرء الرسائل الجامعية التى اهتمت بالإذاعة أو بجانب من جوانبها. بيد أننى لا أزال أطمع فى دراسة ميدانية لبيئة ريفية أو بدوية تأثرت فى حياتها وفى تطورها بالراديو.

وكاتب هذه السطور يكرر ما سبق أن ذكره كثيراً وهو مكانة الفلكلور من الإذاعة، ولا يزال الكثيرون يختلفون فى تعريف "الفلكلور" ومنهم من يتصور أن الفلكلور يعنى الشعبية بالمفهوم الدارج كما نقول "طعام شعبى أو مسكن شعبى...." وكأن الأمر يتصل بنظرة طبقية مع أن الفلكلور ـ وهو التراث الشعبى ـ يعيش فى وجدان كل فرد مهما كانت طبقته أو مرحلة تعليمه. والإذاعة مطالبة بالاهتمام بالفلكلور وهى تعترف به ثم إنها تفتح الميكروفون لاستغلاله، والمطلوب هو الاعتراف به أولاً والانتخاب الواعى

بعناصره ووظائفه ثانيًا. واقتباسه أو تعديله يجب ألا يشوه ملامحه، وأن يقوم به موهوبون لوضعه فى القوالب الدرامية أو القصصية فى المجال الإذاعى.

إن رسالة الإذاعة فى العناية بالفلكلور تجعلها من أهم ذخائر الوثائق الشعبية الحية فهى تقوم بالمادة الأصلية وتسجلها، ثم تعدها لاستقبال آذان المستمعين. ومن هنا كانت الإذاعة مطالبة بالتصنيف على اختلاف أسسه، ومطالبة أيضًا بأن يستوعب "الأرشيف" الخاص بالإذاعة تلك الوثائق الشعبية الحية التى تتعرض للتغير أو الضياع. وأعتقد أن القوامين على هذا الجهاز أصبحوا يعنون بالتراث الشعبى، وأنهم يدركون أن هذه الشعبية إنما تعنى الوثيقة الحية التى تعبر عن الوجدان الجماعى.

واتساع خريطة البرامج الإذاعية وتنوعها إنما كان استجابة لتحقيق وظائف حيوية واجتماعية ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ولكن ذلك جعلنى أتابع هذا التنوع، فإن هذا البرنامج أو ذاك يستمر مع ضعف الوظيفة التى حفزت إليه، ثم إننا مطالبون بأن نعيد النظر بين وحدات هذه الخريطة لكى نتخلص من التكرار أو التشابه فنصل بين برنامجين أو نستحدث برنامجًا جديداً يحل محل برنامج سابق لم نعد نستشعر الحاجة القوية إليه. والواقعية قد تحفز إلى الاختيار وإلى الصقل، ولكن ذلك يجب ألا يقضى على الصورة الواقعية. والاختيار العفوى لفرد أو أسرة يجب ألا تستوعبه المقدمات التفصيلية، وكثيرون يذكرون أن بعض الأسئلة الإذاعية تحمل الإجابة، حتى أن الشخص الذى عليه أن يجيب إنما يقوم بالصمت والتكرار. ويشبه هذا ما نسمعه من أسئلة وأجوبة يبدو فى أصواتها أنها محفوظة عن ظهر قلب.

وللثقافة بمفهومها الخاص مكانها من البرامج الإذاعية، ولكن "البرنامج الثانى" هو الذى يشخصها، وأذكر الدراسات والروائع الأدبية التى كنا نستمتع بها فى المرحلة الأولى من عمر هذا البرنامج، ولست أجد سببًا يقنعنى على تقلصه وضعف إرساله الذى لا يتجاوز القاهرة.. إن هذا البرنامج هو الذى يؤكد وظيفة الثقافة فى الجهاز الإذاعى. ونحن فى احتفالنا بالعيد الذهبى للإذاعة نسجل وجوب الاحتفال بهذا

البـرنامـج ليـتـخـذ له مكانه فى الخـريطة.. ومما يدل على أهـمـيـة الموضـوع أننا نناقش رسـالة الإذاعة ووظيفتـها فى الندوات العامة والخاصـة. وأنا فى هذا الأسبوع مطالب بدراسة تنمية الذوق الفنى عن طريق الإذاعة، وهو ما يدفعنى إلى الاهتمام بتأثيرها فى الأفراد والجماهير، ومدى قدرتها على تنمية الفكر والذوق جميعًا.

المصور ١٩٨٤/٦/٨

ملاحمنا الشعبية

بين العراقة والمعاصرة

أثار بعض المثقفين قضية تحتاج إلى الروية فى التأمل وإبداء الحكم، وهذه القضية هى "العراقة والمعاصرة". وكان الجميع يتفقون على أن التغير فى السلوك، وفى مواجهة التطور الذى يشبه الطفرة فى أيامنا، يستتبع بالضرورة ثقافة جديدة وحوافز نفسية وفكرية لم تكابدها أجيالنا وكان البرهان الأقوى على صحة هذه الظاهرة، هو اختيار ما يلائم المرحلة المعاصرة من شواهد التراث الشعبى الحى بيد أن التطور فى الأجيال المتتابعة لا يخضع لحركة آلية لوحدات الزمن من أسابيع وشهور وأعوام، ثم إن الحياة النفسية والفكرية عند الإنسان تختزن فى اللاوعى واللاشعور، بقايا من آثار مراحل موغلة فى العراقة. ومهما اختلفت البيئات الاجتماعية فى مكانة هذه الذخيرة فإن من أهم مزايا الإنسان هى الجمع بين الماضى والحاضر والتأهل للمستقبل، وليس هناك أقوى لتأكيد ذلك من "التراث الشعبى الحى" وحسب الراوى الجديد أن يشير إلى بعض هذه الظواهر لكى يتأكد الجميع من التحام العراقة بالمعاصرة فى حياة كل واحد منا.

وهأنذا أروى دليلاً حيًا على ذلك، فمنذ أسابيع قليلة لقيت واحداً من الزملاء الجامعيين المشغولين بدراسة الملامح الاجتماعية النفسية للمواطن المصرى، ودفعته هذه الدراسة إلى أن يحاول تتبع أسماء أبناء القرية التى جعلها مجال العمل الميدانى، وعرفت منه أن أبطال الملاحم الشعبية تشخص إلى الآن النموذج أو المثال الذى يتمنى

الآباء أن يرزقهم الله أبناء على شاكلتهم، ودهشت عندما أدركت قوة تأثير الأدب الشعبى فى الأفراد والجماعات، وسواء دلت التسمية على ملامح البطل الشعبى الذى اختير اسم المولود، أو كان ذلك ثمرة طبيعية لتخليد اسم جد أو عم أو خال أو واحد من المشاهير أو الأفذاذ، فإن التراث الشعبى بالمفهوم المتسع هو العامل القوى المؤثر فى هذه الظاهرة. وإذا اشتهر أحدنا بصفة بارزة أو مزية مشهورة، فإن الكثيرين يشبهونه بالفارس، وليس هذا التشبيه استعارة من الأدب الرسمى أو الخاص، ولكنه تعبير شعبى، وقد يتصور السامع أن الفروسية قد ذهب ريحها، وانقضى زمانها لأن الفضائل والسجايا المحمودة، لا تزال ترتبط بالفارس والفروسية، وهو ينطبق - على مزايا السلوك عند الأوربيين والأمريكيين انطباقه على المصريين والعرب، ومن المشهور أن الفروسية كانت تمثل الجانب الأكبر من القرون الوسطى وبواكير عصر النهضة، وهذا صحيح، ولكن الكثير من مقومات الامتياز بالشجاعة والتفوق فى مكابدة الحياة اليومية والاستعلاء على الصغائر، تعد امتداداً مباشراً للفروسية. وتشبث الوجدان الشعبى بأبطال الملاحم إنما هو تحقيق لفضائل الفارس التى لا تزال لها مكانها الممتاز فى وجدان الفرد والجماعة.

ويخلط الذين ينظرون إلى الثقافة الشعبية من البرج العاجى بين الخرافات والأساطير والملاحم، وهؤلاء يحتاجون إلى "صفارة" إنذار لكى يلتحموا بالموقع وهو ما يصلهم بالمجتمع. ذلك لأن الملاحم الشعبية بصفة خاصة تركز على الواقع كما يتصوره الشعب.. "إن البطل فى الملحمة إنسان بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى مهما كانت قدرته، ومهما كانت الخوارق التى يقوم بها، ومهما كانت القوة التى تعينه أو يستعين بها.. ومع وضوح ملامح هذا المثال الذى ابتدعه وجدان الجماعة ليكون نموذجًا لكل من أفرادها فهو محصلة فضائلها، وهو المحقق لأحلامها ورغائبها".

ومن السهل أن نتبين وظيفة الملحمة الشعبية، فنحن جميعًا نعلم أن الأديب الذى يحقق ذاته بالتعبير المتوسل بالكلمة سواء أكان شعرًا أم نثرًا فنيًا، إنما يصور مواقفه ويسجل مشاعره فى حين أن النفسية الجماعية عندما تتفنن بالأدب على الشكل الملحمى، فهو كالفرد عندما ينشئ أثرًا فنيًا، فأول ما يقوم به هو أن ينتخب ما يحقق مشاعره الخاصة، ولما كان موقف الشعب يتصل بغيره من سائر الأقوام، فهو يبحث عما يلائم هذا الموقف، ولذلك نراه دائمًا يلتفت إلى الوراء يفتش فى أحداث الماضى، ويتصور لضرورات التجسيم والانسجام القومى.

والنظرة الشعبية إلى التاريخ تفرق بين عصرين: أولهما، للبطولة والآخر يوصف بأنه العصر الذهبى. فأما عصر البطولة فهو مثال الفضائل القومية الخالصة. وأما العصر الذهبى فهو مثال الحضارة والنعيم ويشخص هارون الرشيد الخليفة العباسى وحاشيته العصر الذهبى فى الحكايات والنوادر وما إليها، أما الملاحم الشعبية فكانت تعبيرًا جماعيًا عن الصراع بين القومية وأعدائها، وقد تكاملت واشتهرت - كما ظلت تردد إلى عهد قريب كصدى وتعبير عن الانتصار للإسلام والعروبة على الصليبيين بخاصة، ويرى مؤرخو هذه الملاحم أن الوجدان القومى العربى اختار من الفرسان الجاهليين سيرة "الزير سالم" وسيرة "عنترة بن شداد" وسيرة "سيف بن ذى يزن" وتخير فى العصر الإسلامى تلك الهجرات المتتابعة من بلاد نجد وانتشارها فى الوطن العربى الكبير، وزاوج الشعب بين التاريخ والخيال فى إبداع ملاحمه ولم يجد بأسًا من الانتخاب ثم من التفصيل فى بعض المواقف والإيجاز فى مواقف أخرى، ولا تزال هذه الروائع من عناصر الاستلهام عند المبدعين من أدباء عصرنا، كما أنها صححت مفهوم التراث العربى، وذلك بتسجيل ما بقى من تلك الملاحم ودراستها.

والتراث الشعبى المتوسل بالكلمة يبرز الآصرة القوية بين الانتماء إلى الوطن وإلى القومية، فإن الملاحم التى ينشدها الرواة فى مصر يقوم إخوتهم بترديدها فى سائر

أجزاء العالم العربى.. وتضيع الحواجز بين الحدود الإقليمية لأن الوجدان الشعبى ينبض بأحداث أوسع أفقًا من الوطن أو الإقليم، مع الاعتراف بأن شعبية هذه الملاحم توسلت باللهجات وتلك الأقاليم بعض الشىء، مع الاحتفاظ بجميع مقوماتها وأحداثها، بل إن التركيز على أبطال بأعيانهم فى تلك الملاحم يبين ضياع الحدود، يضاف إلى هذا كله أن رواج بضاعة المنشد المحترف يثبت بما لا يقبل مجالاً للشك إحساس المجتمع العربى بشخصيته المتكاملة أمام المجتمعات الأخرى. وبقاء هذا المحترف لرواية الملاحم الشعبية يبين حاجة الشعب العربى إلى إبراز شخصيته القومية من ناحية، وتحقيق المثل العليا التى ينشدها فى أدبه من ناحية أخرى، وذلك بأن يذكر أمجاده ونوازعه إلى المقاومة. والشاعر والمحدث أو الحاكى يتشبث بالمظهر العربى فى الزى والحركة والنبر والمظهر ليلتحم مع الجماهير فى المواسم والأسواق والمناسبات العامة. ولا يزال، على الرغم من حوافز التجديد الكثيرة المنوعة، يقوم بالإنشاد والتمثيل والسرد، ويستعين بالآلة المعروفة برباب الشاعر.

ولقد سجل بعض الباحثين المتخصصين فى الأدب الشعبى صورة المنشد المحترف والتقاليد التى يتخذها فى الاستهلال والختام وفى تشخيص الأبطال، وذكروا أنه يستحضر كل بطل أمام المستمعين، بأن يقدم نفسه بصفة "الفتى" وذلك تجسيمًا للفتوة العربية كما عرفت فى العصر الجاهلى والأموى وبيئات البداوة ويردف ذلك بأن يذكر البطل اسمه، وهو معروف مشهور عند الناس يحبونه لأنه مثالهم ونموذجهم ويقرن ذلك بنسبته إلى قبيلته العربية "يقول الفتى أبو زيد الهلالى سلامة" وقد تبدأ النسبة إلى القبيلة قبل الاسم "الخفاجى عامر" ولهذا دلالته على أن العروبة هى الباعث الأول، والعاطفة المشتركة. فإن أضفنا إلى ذلك أن المنشد المحترف يبدأ سمره بالصلاة على النبى، باعتباره المثل الأعلى للإنسان من ناحية وباعتباره المصطفى من بين العرب من ناحية أخرى ولاحظنا أن ذكر النبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ يردف دائمًا بما يدل على عروبته أدركنا قوة الباعث وهذه العاطفة المشتركة.

ولمصطلح السيرة دلالته فى أدبنا الشعبى، فهو يدل على جعل محور الملحمة هو تاريخ حياة البطل، وأن كل ما عداه يتصل بالعلاقة المباشرة أو غير المباشرة بهذا البطل، ومن التقاليد المرعية فى رواية السيرة الشعبية التمهيد التفصيلى النسبى، بل إن هذه التقاليد كثيراً ما تبدأ بآدم عليه السلام حتى يستطيع المتتبع لحياة البطل أن يتعرف على نسبه الذى يبين أصالته التى تستوعب تسلسل الأنساب وتواصل الأحداث التى تقترن بنشأة الحياة وظهور البطل الأصيل المقدر له أن يواجه الظروف، وأن ينتصر على الأعداء. ففى سيرة سيف بن ذى يزن - مثلاً - نجد تفصيلاً لمراحل التاريخ القديم، فإن الوزير يثرب مهد الجو لملكه حتى استطاع أن يجعله يعترف بإسلامه قائلاً: أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن إبراهيم خليل الله.

ولقد عكف الأستاذ "فاروق خورشيد" على هذه السيرة، ودرسها وكان من الذين يجمعون بين الدراسة والإبداع، فقدم هذه الرائعة إلى قراء عصرنا وهو يقول عنها "تعتبر سيف بن ذى يزن" واحدة من أهم وأشهر السير التى حملها لنا الضمير الأدبى، والتى ظلت تعيش فى خيال وقلوب المتلقين من أبناء الشعب العربى فى مختلف أجزائه رغم ما حفلت به من أحداث ممعنة فى الخيال ضاربة فى عالم الأسطورة الملىء بالغرائب والخوارق.. بل لعل السمة المميزة لسيرة "سيف" كانت من أهم أسباب انتشارها بين المتلقين من أبناء الشعب العربى، إذ وجدوا فيها غذاء لا ينضب، يغنيهم عما يحسونه فى واقعهم من جدب وضيق.

ويشرح فاروق خورشيد الحافز الذى دفع الشعب العربى إلى اختيار هذه الشخصية، فيقول: "... إن سيرة سيف بن ذى يزن لا تكتفى بتقديم مجموعة متقنة من الأحداث المسلية المشوقة التى ترتبط بحياة بطلها اليمنى الملك "سيف بن ذى يزن" التبعى الحميرى، بل هى تعكس قصة الصراع بين العرب والصليبيين خلال الحكم

المملوكى، إذ وجد هذا الصراع صداه داخل أفريقيا، وتحرك الأحباش الذين أعانتهم الدولة الرومانية من قبل على احتلال جنوب الجزيرة العربية".

ومن المفارقات فى الظاهر أن ينتخب الوجدان العربى عبداً ينزع إلى تحرير نفسه بتحرير شعبه وهو "عنترة بن شداد العبسى"، وهاتان الرائعتان الشعبيتان كغيرهما من السير المشهورة، يعدان من الملاحم العالمية، وهو ما يؤكد أن الشعوب تتبادل التأثر والتأثير فى مجالات الفكر والأدب. ويردد الكثيرون من مؤرخى الأدب ونقاده أثر سيرة "عنترة" فى عدد من روائع الملاحم الأوربية، وكان ذلك فى القرن الثامن عشر، حتى أن هذه السيرة أصبحت من الموضوعات الأساسية فى الدراسات الأدبية بصفة عامة، وفى دراسات الأدب المقارن بصفة خاصة إبان القرن التاسع عشر. واشتهر عند بعض النقاد ومؤرخى الأدب من الأوربيين وجوه تشابه جلية واضحة بين سيرة "عنترة" وبين ملحمة "السيد" الإسبانية وأغنية "الرولان" الفرنسية، بيد أن الراوى الجديد لا يستطيع أن يغفل إعجاب ناقد أدبى عظيم مثل "هيبوليت تين" بهذه السيرة العربية الرائعة، ووضعها بين الملاحم العالمية مثل سيكفريد ورولان وغيرهما. ومن المأثور عن الشاعر الفرنسى لامارتين، أنه كانت تأخذه النشوة ويستبد به الطرب كلما ذكر هذا البطل العربى عنترة، أو اطلع على جانب من ملحمته الرائعة.

والمتخصصون فى دراسة هذه السيرة الشعبية يسجلون الباعث على اختيار الشعب لبطلها، وعلى جعله محور ملحمة رائعة من ملاحمه. والجميع يتفقون على أن الحافز الذى جعل الوجدان الشعبى يردد سيرة "سيف بن ذى يزن" هو نفسه الذى لا يزال ينشد سيرة عنترة، فإن الشعب التفت إلى عصر نقاء الجنس وهو الجاهلية، عندما أحس بوجدانه القومى ينبض دفاعًا عن الحمى والنفس بعد انحسار موجة الفتوح الإسلامية واستئثار غير العرب من المماليك وأشباههم بمقدرات الحكم فى أجزاء الوطن العربى، وإبان ذلك العصر الدموى الطويل الذى عرف بالحروب الصليبية. من أجل هذا

كله انتخب الشعب العربى مثالاً بارزاً للفروسية العربية الجاهلية وهو عنترة بن شداد العبسى الملقب بأبى الفوارس.

وعنترة بن شداد هو الصورة الكاملة للفارس العربى كما ينبغى أن تكون فى خيال الراوى، بل فى خيال الشعب. ولذلك رأينا طفولة عنترة تختلف كل الاختلاف عن سائر الأطفال والغلمان. وكان المجتمع العربى ينشد البطولة التى تتجاوز المعقول إلى الخارق، ولذلك نجد عنترة أيضًا فى هذه السيرة يمزق الأقمطة وهو رضيع ويسقط الخيمة وهو فى الثانية من عمره، ويقتل الكلب وهو ابن أربع، والذئب وهو ابن تسع، والأسد وهو فتى، حتى إذا استكمل مؤهلات الفروسية نهض بتبعاتها كخير ما ينهض الفارس المثالى وتجاوز الدفاع عن القبيلة إلى توحيد الجزيرة العربية، فنازل الأقران حتى اعترفوا به مقدماً عليهم، وصرع الأعداء الذين يكافئونه عزيمة وجلداً وإقداماً.

ولم تغفل السيرة الشعبية الروايات التى عنيت بحب عنترة لابنة عمه عبلة، وكانت حافزًا إنسانيًا يجعله يؤكد تحرير ذاته من العبودية، بتحرير مجتمعه من الغاصبين، فكان حبه هذا هدفًا يمتزج بتحقيق الفضائل والمثل.. من أجلها حقق ذاته ومن أجل المجتمع أيضًا أصبح بطلاً قوميًا.. ومن أبلغ أمارات الفروسية العربية الإلحاح على علاقة الفارس بسلاحه رمحًا كان أو سيفًا، وتمنحه اسماً يخصصه ويعرف به، وتجعله وهى علاقة تسبغ الحياة على السلاح جارحة أصيلة من جوارح الفارس لا تنفصل عنه، فالسيف ليس وسيلة فحسب، ولكنه إرادة الفارس المحققة لأهداف الفروسية. ومن هذه الأمارات البليغة أيضًا تعلق الفارس بالفرس، فإنها أعظم بكثير من أن تكون مجرد مطية للفارس تعينه على الرحلة وعلى القتال. ولقد كان "الأبجر" فرس عنترة رفيق سلاح فيه ملامح إنسانية، بل فيه أحيانًا ملامح أسطورية، وليس هناك أوفى من الفارس لفرسه، ولا أحب من الفرس للفارس وأن صورة عنترة وهو يتأهب للمعركة أو يخوض غمارها أو يعود منها منتصراً على عدوه لمن أروع الصور فى ملاحم الشعوب على اختلاف عصورها وبيئاتها.

وكما أسبغ الوجدان الشعبى الإسلام على سيف بن ذى يزن فكذلك فعل مع الشاعر الجاهلى "عنترة بن شداد العبسى"، وكان من الضرورى أن تتطور الوظيفة القبلية إلى وظيفة قومية، وأن يتبع ذلك اقتران العروبة بالإسلام، والوجدان الإسلامى إنما هو نمو للوجدان القومى العربى. وكان من اليسير على القصاص الشعبى أن وحد بين الوجدانين ولم يصدر عن عصبية ضيقة، وإنما صدر عن مثل أعلى يعمل على تمهيد الحياة للإسلام.. من أجل هذا كله تجاوز عنترة المرحلة الجاهلية ومن أجل هذا كله تجاوز الحدود العربية الجغرافية ورحل إلى فارس وبلاد الروم وسار - ولكن بطريق عكسى فى نفس الربوع - التى سارت فيها الفتوح الإسلامية. وكان عنترة يحالف قوماً ويحارب أقواماً، وفى هذه المرحلة ظهرت ملامح من المجتمعات الصليبية، وبرزت شواهد تدل على معرفة القصاص الشعبى ببعض مقومات هذه المجتمعات.

الإنشاد والتمثيل

انقسمت السير الشعبية عند الرواة والمحترفين للقص والإنشاد، إلى نوعين يختلفان من حيث الأسلوب وبخاصة من ناحية الشعر والنثر الفنى، وكان من المعروف إلى عهد قريب فى الديار المصرية أن يعرف المتخصصون فى أداء سيرة بنى هلال وسيرة عنترة بالشعراء، وأن يغلب على المؤدين لسيرة الظاهر بيبرس وما إليها من القصص شبه التاريخى اسم المحدثين، أى الذين يعتمدون على الحديث. وإذا كنا نجد فى سيرة بنى هلال الكثير من الفقرات النثرية، فإن ذلك لأن المنشد يحتاج إلى الوصل بين القصائد والمقطوعات الشعرية. ويتضح من صنيع الراوى الذى يقوم أيضًا بالشرح والتوضيح، وتصديره بعبارة "قال الراوى" يثبت أن الشعر المنسوب إلى أصحابه المقول على ألسنتهم هو الأصل، وأن النثر مجرد ذيل له مستقل عنه.

وفى السيرة، إلى جانب الشعر الذى يجرى على ألسنة الشخوص والمعبر عن المواقف والأحداث. نجد مقطعات غرامية، يغلب العنصر الموسيقى فيها، مما يدل على

أنها تصلح للغناء، ويبدو أنها كانت كذلك فى المراحل الأولى للبناء الملحمى. وهى ليست مناجاة مباشرة بين الزوجين، ولكنها تتصل بهما وبعاطفتهما الزوجية. ولا يجد الراوى الجديد غضاضة فى أن يعرض هذا الحوار الغنائى بين بدر الهلالى وبواب قصر شكر صاحب مكة وزوج الجازية: قال بدر:

يا بواب افتح لى الباب المصفح

من دخله يربح وينال الفلاح

أيا بنت عمى زاد فيها غمى

وسقمى وهمى أورث لى نواح

وأبوها قال حين تجيب المال

تحظى بالجمال وست الملاح

فأجاب البواب:

ادخل لا تبالى. حالك مثل حالى

ياما قد جرى لى، فى حب الملاح

واقولك صواب، ادخل للرحاب

ياما القلب داب، وكثرت نواح

ولا أريد أن أكرر ما سبق أن ذكرته مراراً عن سيرة بنى هلال، ويكفينى أن أعرض لمزيتين تغلبان على هذه السيرة، الأولى: أنها لا تتركز فى بطل واحد ولكن البطولة فيها تتكامل بين عدد من الأفراد، وهذه المزية تخصص فضيلة أو طاقة لشخصية من رؤساء المجتمع الهلالى، فالسلطان حسن يرمز لما يشبه الحكومة، والقاضى بدير يشخص السلطة القضائية ودياب هو المحارب الأول الذى قدر له أن

ينتصر بصورة مباشرة على العدو. أما أبو زيد فهو الذى يجمع بين الحنكة السياسية وبين التخطيط للجماعة وللمعركة مع المشاركة فى القيادة. أما المزية الثانية: فهى مسار بنى هلال فى الريادة الممهدة للهجرة الجماعية، والتى قام بها أبو زيد مع الفتيان الذين يمثلون الجيل الثانى بعد الأبطال، وهم يحيى ومرعى ويونس، ثم التغريبة أو الغزوة الكبرى من الجزيرة العربية إلى تونس.

وليس من الصعب أن نكشف عن الحافز الجماعى الذى دفع الشعب العربى إلى اختيار هذه الغزوة التى لم تكن تلتحم بالمجتمعات العربية المستقرة فى المدن والأرياف، واختيار الوجدان الشعبى لسيرة بنى هلال، لا يختلف عن مكانة سيرة عنترة وسيرة سيف بن ذى يزن. ولقد كان الانتماء إلى العروبة هو الذى حفز الشعب على التغنى بوقائع التغريب الهلالية، وكأن هذه الهجرة أشبه بتمثيل الفتح العربى.. كانت المجتمعات فى العالم العربى أواخر العصر العباسى، وإبان الدول الحاكمة المتتالية والمتنازعة، تفتقر إلى بعث الآصرة القومية.. ومن هنا ردد الشعب أصالة بنى هلال فى بداوتهم، وفى فطرتهم، ليكونوا مثالاً حياً على افتقارهم إلى الوحدة.

وكلنا نعلم أن مكانة المرأة فى الملاحم العربية لم تكن مجرد حب يحفز إلى التضحية بالذات، ولكنها كانت عنصراً أساسياً فى الملحمة، وظهرت شخصيات إيجابية أسهمت حتى فى المعارك. والراوى الجديد يسجل أيضاً مقام الأم فى تربية البطل، وإن كنا فى الوقت نفسه نتذكر الصراع الدرامى بين الزوج والزوجة، وما له من أثر فى مكابدة البطل فى طفولته لمواقف من الصعب أن يتحملها الكبار، وهذه المواقف أسبغت الإرادة الإيجابية حتى فى فترة التكوين الأول للبطولة والبطل ـ وما من ملحمة لا تحكى هذا الصراع الدرامى، ومع ذلك تركزت بعض السير الشعبية حول بطلة مثل الأميرة ذات الهمة، كما أننا نجد الجازية التى تقف فى مستوى القادة الكبار مع أبى زيد ودياب والسلطان حسن والقاضى بدير،، والتى احتملت فرقة بيتها وزوجها لكى تنضم إلى القبيلة الهلالية فى تغريبتها الكبرى.

والراوى الجديد سيظل يلح على تسجيل الملاحم الشعبية باعتبارها وثائق أدبية واجتماعية وقومية، ويطالب بنشر هذه السير الشعبية بالصوت والصورة، وهو ما يتطلب دربه حرفية فى التشذيب والوصل، أما استلهام هذه الروائع الشعبية فقد بدأنا نجد شغف بعض المبدعين بالتراث الشعبى، واتخاذه حافزاً على التعبير الفنى قصة أو مسرحية يا حبذا لو أصبحت مادة للمتأدبين والمتفننين، بحيث تطرد الأشكال المزورة التى تحتفى بالطابع الشعبى - وسيتغلب الوجدان الشعبى آخر الأمر وتنقرض هذه الموجة المصطنعة والمؤقتة التى لا تعترف بالذوق، ولا تعرف وظيفة التراث الشعبى.

المصور ١٩٨٣/٧/٨

الدراما الشعبية

للدكتور عبد الحميد يونس باع طويل فى محاولة الربط بين الفلكلور المصرى والتراث العربى.

وهذا المقال هو آخر ما كتبه الراحل د. عبد الحميد يونس عن الدراما الشعبية ومستقبل الدراما فى مصر.

ما زلت أكرر ما سبق أن أوردته عن ماهية "الدراما" وهو أن الدراما، وإن اتصلت بالحدث أو الفعل فى دلالاتها القديمة، فإنها ليست تصويراً للفعل فحسب وإنما هى الفعل نفسه.

وكثيراً ما نقول عن حياتنا اليومية إن أحداثها درامية ونقصد بذلك أن هذه الأحداث ذات طابع مسرحى.

وعندما نطالب بالنظرة المتكاملة للفن الدرامى أو المسرحى - وهى النظرة التى تستوعب الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة فى إطار درامى - فإننا نصحح بذلك أخطاء شائعة تتعرض لها حياتنا المسرحية، وتباعد فى الوقت نفسه بين الجماهير وبين فنها الأصيل العريق المتجدد.

ولقد رأيت أن أعيد إلى الذاكرة علاقة الدراما بالشعب، وهى علاقة تقوم على الإبداع من ناحية، وعلى التذوق الفنى من ناحية أخرى، وتنبثق من أعماق التاريخ الإنسانى، بل من أعماق أعماق النفس الإنسانية، لأن الدراما الشعبية إنما انبثقت عن

عقيدة وشعيرة وإرادة ولا بد أن نصحح هنا المقصود من شعبية الدراما، فنحن لا نعالج الآثار الدرامية، التى أبدعها أصحابها لتعرض على جماهير الشعب، أيًا كان مدى إقبال أولئك الجماهير عليها، وإنما نعرض لتلك المجموعة من الأشكال والمضامين الدرامية التى صدرت عن الشعب نفسه، تحقيقًا لمنفعة أو قيمة أو استهدافًا لغاية اجتماعية أو نفسية.

والدراما الشعبية إنما تعود أصولها إلى تاريخ الإنسان القديم، ولا تزال مظاهرها موجودة عند كثير من الجماعات الأفريقية، كما تشاهدها فى العروض، التى تتحقق بها شعائر دينية، بل إن بعض الشعوب التى قطعت شوطًا طويلاً فى الحضارة لا تزال تحتفظ بالقوام الذى يصدر عن الطقوس، من ذلك ما يعرف بالدراما اليابانية والهندية التى تعتمد على الكلمة والحركة والإيقاع. ويذهب بعض العلماء الذين أرخوا لفن الدراما إلى أن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة، لأنهما وجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات، وكثيراً ما كانت تصاحبهما الصيحات التى لا تحمل معنى بقدر ما تحمل من دلالة شعورية.. ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية لا تزال تقترن دائمًا بالتمثيل، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعًا بين الجماعات الأفريقية بفنونها الأصيلة وهذه الأغانى الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتشخيص الحياة الإنسانية من ناحية، وحياة الحيوان من ناحية أخرى، بل إنها تعمل على تشخيص الجماعات أو الأطياف أو الأرواح.

ولا تزال الدراما الشعبية وثيقة الاتصال بالحياة الطبيعية والاجتماعية. والشعوب لا تزال تحتفل بالربيع والصيف، وليس من شك فى أن الرقص التنكرى وما إليه وسيلة الجماهير للبحث عن واقع نفسى واجتماعى أبعد من واقعهم العملى، ثم إن استخدام الممثلين للأقنعة أو أنواع الطلاء، يدهنون بها وجوههم وأجسامهم أو التنكر فى صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية، له مكان فى الدراما الشعبية العريقة.

ومعظم الذين يؤرخون للدراما يركزون على الحضارتين اليونانية والرومانية ويغفلون جذور الأصل الدرامى فى الحضارة المصرية القديمة، ولقد كان الكهنة فى ذلك العهد البعيد يدقون صدورهم فى الاحتفال بأوزيريس، وليس من شك فى أنهم كانوا فى هذه اللحظات يمثلون الرحلة الحزينة، التى قامت بها إيزيس بحثًا عن قرينها أوزيريس، ثم يتحولون إلى تمثيل دور آخر مناقض للدور الأول وهو الفرحة الغامرة، عندما يأتى شخص آخر يمثل دور أنوبيس وهو ينجب ولدًا يشخص عودة الإله إلى الحياة. وربما شخص هذا الولد الحلقة الأخيرة فى الأسطورة وهى ظهور حورس الذى قدر عليه أن ينتصر للخير، وأن يقهر أعوان الظلام.

ونحن فى عصرنا الحديث عملنا على إبداع روائع الأدب الدرامى، ولكن أغلبية المؤلفين لم يمنعهم شىء عن استلهام التراث الشعبى. ولا يستطيع المرء أن ينسى جهد توفيق الحكيم فى إبداع مسرحية "إيزيس" أو مسرحية "شهرزاد"، ثم إننا نستلهم أدبنا الشعبى العريق، ونجد بيرم التونسى يتخذ من إحدى حلقات السيرة الهلالية موضوعه الذى يعبر عن تواصل المحبة بين عرب المشرق وعرب المغرب فى "عزيزة ويونس" ونسجل فى هذه الفترة التى نعيشها إبداع "بلدى يا بلدى" و"ابن البلد" و"الظاهر بيبرس" و"الهلالية"، ومن الضرورى عندما نتحدث عن الدراما الشعبية أن نسجل ملامحها فى تراثنا الشعبى العريق، ولم نعد نكاد نقتصر على الترجمة أو الاقتباس أو اتخاذ الزى الشرقى لبعض المسرحيات الغربية، وكان هناك المسرح المتجول الذى كانت له تقاليده وأساليبه وتحول فى مرحلة من مراحل نهضتنا إلى العرض المتكامل فى السيرك، وفيه كنا نستمع إلى الغناء والموسيقى والرقص والعروض الفكاهية إلى جانب مقطوعات مركزة من الفن التمثيلى وهو يدخل فى تاريخ الدراما الشعبية.

ونحن حتى إذا واجهنا محاولات التجديد فى المسرح العالمى فإننا نجد أصول هذه المحاولات فى التراث الشعبى... هناك من دعا وقام بإزالة الحاجز بين الممثلين على المسرح وبين جماهير النظارة، ويتم ذلك بعدم استخدام الستار، ثم إننا نجد تجارب

أخرى عملت على أن يكون العرض المسرحى على مستوى الأرض التى يجلس عليها المشاهدون، وكأنما يعمل المجددون على بعث المصدر العريق الأول للدراما، ويضاف إلى هذا كله أن يشارك بعض المشاهدين فى أداء التمثيل ليؤكدوا وحدة العرض الدرامى بين الممثل والمشاهد.

والمسرح بصورته التقليدية إنما نقلناه عن أوربا، ولا بد أن نسجل أن المقومات الدرامية العريقة هى التى أعانت على القدر من النجاح الذى بلغه التمثيل المسرحى. ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل فى مسارها الطويل فإن الشاعر الذى يؤدى سيرة عنترة كان أقرب إلى من نعرفه اليوم بالممثل الفرد، وهو فى نبراته وطبيعة أدائه يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف، وتشترك الموسيقى فى الأداء. والدراما الشعبية - وإن كانت أقرب إلى اختيار المؤلف لحلقة وعلاقة شعبية - فإنها أفادت من القالب المسرحى كما هو معروف الآن.

وقد بدأ المبدعون لهذه الدراما يعنون بالوجدان الجماعى للشعب وأفادوا من الصراع النفسى، لا بين متناظرين أو متخاصمين، ولكن فى الواقع النفسى الذاتى لهذا البطل أو ذاك من أبطال العمل المسرحى، وبذلك تكون الدراما الشعبية هى الأصالة وهى أيضًا الحافز على الإبداع إلى جانب تجاوز المشاهد لمجرد النظر والاستماع إلى أن يتمثل القوام الدرامى فى وجدانه.. وقد آن الأوان كى نصحح المعنى الدارج للدراما الشعبية، فهى ليست دون الدراما بالمفهوم الفنى الخاص ولكنها تستوعب الأصالة والإبداع والتذوق بين الفرد والجماعة.

وسأظل أذكر الذين يتابعون الفن المسرحى الحديث بأن يتأكدوا من أن الدراما الشعبية إنما صدرت عن وجدان الشعب نفسه لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللذة الفنية الخاصة، إلى طلب الصحة والإقبال على الحياة وحمايتها من الذبول والانحراف.

الإذاعة والتليفزيون ١٩٨٨/٣/٢٢

آباء وأبناء

إذا كانت الملحمة العربية تجسم الوجدان القومى، وتؤكد وحدة الأمة، فإنها فى الوقت نفسه تحكى تواصل الحياة على اختلاف أجيالها، ولا تقيم فلسفتها على تغلب جيل على جيل، ونحن نذكر أن المأساة اليونانية القديمة كانت تصور سقوط الإنسان، وأن الأسطورة كانت ترمز أحيانًا إلى تعاقب الليل والنهار والفصول بمشاهد من الصراع الإنسانى بين جيلين... بين الآباء والأبناء. أما الملحمة العربية فإنها تنفر من هذا النزاع بين الابن وأبيه، ولا تتوسع فيه، وتنتهى به دائمًا إلى ما ينبغى أن ينتهى إليه، وهو وحدة الحياة، وتماسك الأسرة، وتعاطف الأجيال لخير الجميع.

وهأنذا أقدم صورة مصغرة لمشهد رائع من سيرة بنى هلال يحكى موقفًا عبقريًا بين أبى زيد الهلالى وأبيه رزق بن نايل، وهو مشهد يبحث عن مؤلف درامى يصوغ فيه عواطف الأمومة والأبوة والبنوة، ويبرز فيه نزوع العصبيات القبلية الصغيرة إلى عصبية قومية أقوى وأشرف، ولست أشك فى أن الكثيرين قد استمعوا إلى المنشد المحترف، وهو يرتل هذه المشاهد على آلته الموسيقية... الربابة.

وتبدأ هذه المشاهد بما ينبئ عن الخلاف بين الأب والابن... تبدأ بالدعاء المشهور من السيدة خضرة إلى الله، أن يمن عليها بغلام أسمر يشبه الطائر الذى غلب سائر الطيور، والذين استمعوا إلى الشاعر يكادون يحفظون هذه البداية، فلقد خرجت السيدة خضرة مع العقائل من بنات هلال، واسترحن عند عين فى الطريق، فرأت طائرًا أسود ينقض على مجموع من الطير مختلف الألوان والأنواع، فيغلب عليه، ويقتل الجانب الأكبر منه، فأعجبت به ورفعت وجهها إلى السماء تدعو الله أن يريها غلامًا على شاكلته

ولو كان فاحم اللون، واستجاب الله لها... وغضب الأمير رزق ولم يكن يصدق أن الغلام ولده، ولكنه أبقى زوجته لكلفه بها، وأبى على نفسه أن يرى الغلام بعينيه، واكتفى بما سمع من المرأة التى أبلغته النبأ، وحال بين الجميع وبين رؤيته..

وكما باعدت القصة بين الابن وأبيه فى اللون، فكذلك باعدت بينهما فى الديار، إذ وسوس له الحاقدون أن يخلى بينه وبين زوجه التى يحب، وبين ابنه الذى ينكر، وإذا بنا نرى أبا زيد وأمه فى مضارب قبيلة أخرى، هى قبيلة بنى الزحلان، وإذا بأبى زيد ينشأ على الفروسية، ويتعلم فنون المنازلة والحرب، ويبرز على أقرانه، ويدفع عن قبيلته الجديدة كل عدو وتنازعه نفسه أن ينالها بسوء.

ولعلك هنا تتساءل معى عن الأسباب التى حدت بالملحمة العربية إلى استحداث هذا التباعد فى السحنة والدار بين الابن وأبيه، والواقع أن هناك حقيقتين بارزتين تفسران هذه الظاهرة، فنحن لا نتمثل الفارس الأسمر أبا زيد الهلالى، إلا ذكرنا معه الفارس الجاهلى الأسمر أيضًا عنترة بن شداد العبسى، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يجسم الوجدان العربى البطل بهذه السحنة السمراء، ذلك لأنه أراد إبان الحروب الصليبية أن يبرز الصراع بين الأمة العربية، وبين جماعات الرجل الأبيض التى هبطت على وطنه، وأنشأت فيه الجيوب، وظلت تنوشه وتحاول التهامه فترة غير قصيرة. أما الحقيقة البارزة الثانية فهى إن الأمة العربية فى ذلك الوقت كانت تنزع إلى رأى مجتمع ووحدة شاملة تطور العصبية الصغيرة إلى عصبية قومية كبيرة، ومن هنا جسم هذا الوجدان القومى نزوع وحدتين عربيتين كبيرتين إلى الاندماج وهما "الهلالية" التى نجم فيها أبو زيد على التحقيق، وبنو الزحلان الذين قاموا بتربيته وتنشئته ليكون فارسًا عربيًا جديرًا بالقيادة والتوجيه.

وتسير الملحمة العربية بالأشخاص والأحداث، تحكى التفاصيل فى أناة ونظام حتى تبرز العقدة النفسية والقصصية إلى الوجود، فليس يكفى أن يبتعد الابن عن أبيه، وأن تمضى السنون فتمحو ما بينهما من أواصر وعواطف، وتكون المفاجأة عندما يطلب

أبو زيد من أمير قبيلة بنى الزحلان الذى عاش فى كنفه، وهو يظن أنه أبوه أن يهدى إليه فرسًا مطهمًا بعد أن فرغ من مرحلة التدريب، وأجمع الكل على أنه قد أصبح فارسًا... هنا يقول له الأمير... "أنت ابنى... بل أعز من ابنى".. فيعرف الحقيقة وينكفئ إلى أمه يسألها فى إلحاح... من أبوه؟ وتجفل الأم برهة، ويوسوس لها الشيطان، أن الفرصة قد حانت لتنتقم من الرجل الذى أنكرها وابنها، فتجيب.. "إن أباك يا ولدى أمير من بنى هلال قتله غريم له يدعى رزق بن نايل" فأثار ذلك حفيظته، وصمم ليأخذ بالثأر وليقتلن هذا الأمير، ولم يكن يدور فى خلده أنه إنما صمم على قتل أبيه..

وتعود بنا القصة إلى موقف شاعرى تتصارع فيه عواطف الآباء والغضب والحب، فنرى الأمير رزق يعتزل قومه بعد أن غادرته زوجه، ويقيم إلى جانب العين... نفس العين التى رأت عندها الطائر الأسود يتفوق على غيره من الطير، والتى حمل هواؤها الدعاء بأن تنجب غلامًا سريًا على شاكلة هذا الطائر، ويتخذ الأمير رزق لنفسه خيمة من الشعر الأسود كناية عن الحزن والأسى، حتى إذا نزل بقبيلة بنى هلال جدب ماحق اضطرها إلى الرحيل، التمس القوم الأمير الذى عرف بالبأس وقوة الشكيمة والصبر، فتردد أول الأمر ثم اعتصم بروح الجماعة... واشتجرت الحرب بين بنى هلال وفيهم رزق بن نايل، وبين بنى الزحلان وفيهم أبو زيد.. أى بين جماعتين يقود الأب إحداهما ويقود الابن الأخرى.

والملحمة العربية كسائر الملاحم لا تسلم فيها العصبية الصغيرة إلى الوجدان القومى فى يسر، ومع ذلك فإن الأرومة العربية سرعان ما تقضى على الثارات والأحقاد، ولعل هذا هو السبب الذى ميز الملحمة العربية على غيرها، وجعل العقدة فيها لا تحل بالقضاء على عنصر من عناصرها أو تقطيع أوصالها، وإنما يكون الحل أشبه بالنسيج المنسجم من خيوط كثيرة، أو الحبل المشدود من ألياف تسير كلها فى اتجاه واحد، وهكذا برز اللقاء العبقرى فى حومة المبارزة بين أبى زيد وبين أبيه رزق.

وما أكثر ما تحكى الملحمة من وقائع المبارزة والنزال، فهى إنما تقوم على حكاية هذه الأحداث التى يقفوا بعضها بعضًا، والتى تكاد تتشابه فى جميع التفاصيل حتى أن الشاعر يحفظ عبارات واحدة يضيفها على كل معركة، لا يغير فيها إلا الأسماء، بيد أنه فى هذا اللقاء العبقرى يضفى عليه ما يجسم العواطف المتشابكة، والصراع النفسى، فقط طالت المبارزة بين رزق وأبى زيد، واستمرت أيامًا، وتساءل كل منهما بينه وبين نفسه، من يكون الفارس الذى ينازله؟ واندفعت الخواطر إلى الأب ترجح عنده أن خصمه هو ولده أبو زيد، ولكن لماذا يسميه قومه بغير الاسم الذى أطلقه عليه عند ولادته... وانكفأ الابن إلى أمه يحكى لها قصة الفارس العنيد الذى لا يريد أن يتغلب عليه دفاعًا عن الحمى فقط، وإنما يريد أن يصوغه انتقامًا لواتره فى أبيه. وجزعت الأم وخشيت العاقبة، وندمت على ما سببته لابنها من مكروه، وخافت عليه من التلف فأنبأته جلية الأمر، وصرحت له بأن هذا الفارس هو أبوه على التحقيق... وفى الوقت نفسه تزاحمت الخواطر على رزق وغلبته عاطفة الأبوة من حيث لا يدرى، حتى إذا التقيا بعد ذلك تحطمت السيوف، وتبددت الخصومة، وتحول العدوان إلى أكرم عاطفة وأبرها، وإلى أقوى وحدة تقوم بين اثنين، وهى وحدة الابن والأب...

وكان هذا الاندماج تأكيداً لما ينبغى من اندماج القبيلتين، بنى هلال وبنى الزحلان، ومن تحول العصبيتين إلى وجدان قومى واحد ينشد الحياة لجميع الأفراد والأجيال فى سلام، ويقف أمام الأعداء والملمات وقفة رجل واحد، وجنان واحد، وهذه المزية التى تؤكد تكافل الأجيال فى الملحمة العربية، هى بعينها التى تؤكد التكافل الاجتماعى بين جميع الأفراد والطبقات فى إطار الجماعة أو الأمة... فأين المؤلف الذى يصوغ هذه المشاهد، ويشخص هذه العواطف، ويبرز هذه المعانى، ويطور المنهج الملحمى إلى نهج درامى، يحقق إرادة الإنسان، ويدعو إلى انتصار الحياة.

مقومات الفروسية

فى السيرة الهلالية

تمتاز السيرة الهلالية بأنها لا تزال حية مرددة فى كثير من الديار العربية وإذا أردنا أن نشخص طابعها الأصيل فإننا نركز على الفروسية، وقد يتصور الكثيرون أننا إنما نشير على البيئات التى تغلب عليها البداوة أو المراحل التى لها عراقتها فى التاريخ، وهى المراحل التى اشتهرت فى العصور القديمة والوسطى. ونحن اليوم نعيش فى عصر تغيرت فيه وسائل النقل والاتصال، ومع ذلك فإن المواجهة الواقعية للنفس العربية تكشف عن عناصر كثيرة فى السلوك مردها إلى الفروسية، وأغلب ما نقوله عن المروءة والشهامة وما إليها إنما يردد ما اشتهر به الفرسان فى إحساسهم بذواتهم وبالآخرين. ومن الطبيعى أن تصدر أغلب السير الشعبية بصفة عامة والسيرة الهلالية بصفة خاصة عن الفروسية. والمنصت للشاعر الشعبى المتجول لا يكلف بالأبطال والأحداث فحسب ولكنه يبحث فى أعماق نفسه عن ملامح يسترجعها من الذاكرة التى تحتفظ بالكثير من محصلة الوجدان الجماعى، بل إنها قد تستعيد أصداء من اللاوعى. ومهما يكن من شىء فإننا سنجد الكثير مما نحتفظ به فى سلوكنا ومثلنا من الملامح الفروسية العربية.

ونجد فى التراث العربى كتاباً متخصصاً فى أنساب الخيل وهو لابن الكلبى، ولقد أورد أسماء الخيول المنسوبة إلى شيوخ القبائل، وجاء فيه الاسم الذى اشتهرت به فرس بنى هلال بن عامر حيث قال: ".. وصح عندنا عن غير واحد من العلماء، أن أعوج

كان لبنى هلال بن عامر، وأمه سبل، وأم سبل سوادة بنت سواد القسامى. وكان منها أثال فرس ضمرة بن ضمرة". ولا يفوتنا دلالة التسمية فى الخيل على المكانة والإعزاز.. ولا تسويسها وتعليمها إبرازًا لها وتعريفًا، حتى لا تختلط بغيرها. وقد بلغ من وثوق الصلة بين الخيل وأصحابها، أن الفارس منهم كثيرًا ما كان يعرف بفرسه لا بقسماته وزيه.

والراوى الذى ينشد هذه السيرة يتحول من قاص إلى ممثل، ذلك لأنه يشخص كل بطل ويبدأ حديثه بعبارة تدل على ذلك، وهى "يقول الفتى.." ويؤكد السمة العربية باستهلاله للصلاة على النبى والثناء عليه وتذكير المستمعين دائمًا بأن النبى صلى الله عليه وسلم إنما اصطُفِىَ من أمة العرب. فالقصيدة والسير يستهلان بالصلاة على النبىّ "العربى" أو "القرشى" أو "التهامى" أو "سيد ولد بن عدنان". ويسجل المنشد المحترف فى مطلع سمره أو على لسان فارسه ما يصاحب هذه الصلاة من الخشوع وأنهار الدموع، مما يبرز الفارق بين حاضر العرب والمسلمين وبين ما كانوا عليه وما ينبغى أن يكونوا عليه.

والفارس فى السيرة الهلالية وغيرها من السير هو البطل وهو الذى يصوغ الأحداث، ولكن ذلك لا يمكن أن يحول بيننا وبين الفرس لأنها لم تكن مجرد مطية أو وسيلة، ولكنها عنصر أساسى حى فى معالم العلاقات والأحداث والوقائع. والفرس - كما هو معلوم - هو الجواد، ويسمى أيضًا الفحل. والفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الإنسان، ويمتاز بتناسق أعضائه وصفاء لونه وسرعة عدوه وطاعته لراكبه عند الكر والفر، وهو معروف بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء... ومن صفاته المعروفة أنه لا يتبول ولا يتبرز طالما أن صاحبه يمتطى صهوته. وهو يعرف صاحبه الذى اعتاد أن يركبه ولا يسمح لسواه بأن يمتطى ظهره. وعندما ينام صاحبه يسهر بجواره، وعندما يحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه يوقظه بقرع أقدامه. والكل يعلم أن الفرس قد اشتهرت فى المجتمع العربى منذ الجاهلية، والواقع أن الفرس قد صاغت الحياة

بربوع الجزيرة العربية دهراً طويلاً، وتكاد تكون قديمة قدم الأخبار والروايات العربية. ومن المسلم به أن الفرس اعتبرت مقياسًا من مقاييس الوجاهة بين الجماعات البدوية والحضرية على السواء. ومثل العرب فى ذلك مثل الجماعات الأوربية وليس من شك فى أن الأمراء وذوى اليسار هم الذين كانوا يملكون الأفراس. والهلالية مجتمع كبير يحكمه الوجدان القبلى ورؤساء القبيلة أمراؤها وأفادوا من التطور القومى والوطنى، ولذلك نجد أن الرؤساء هم السلطان حسن والقاضى بدير بن فايد وأبو زيد الهلالى ودياب بن غانم.

ونحن نجد غلبة الفروسية على بنى هلال لأن الحافز الأول عند الشعب فى التشبث بسيرتهم إنما مرجعه الأصالة التى احتفظت بالفروسية. وهى المعلم الأكبر فى العروبة، ولقد بلغ من أصالة الفروسية عند الهلالية أنهم ظلوا يصدرون عن حافزها ومكانتها. والهلالية كغيرهم من العرب اهتموا بكل ما يرتبط بالفرس، وثقافتهم فى هذا المجال تعد فرعًا من الثقافة العربية، حتى أننا نجد أن اللغة العربية زخرت بالألفاظ الدالة على أوصاف الفرس وأجزائها ومراحل عمرها ونتاجها. وعرفت بيئات خاصة بوفرة الأفراس، واشتهر آحاد بالخبرة العملية المرتبطة بتربية الأفراس، وحرص المعنيون بالفرس على أصالتها وحمايتها من الهجنة، وحفظ هؤلاء المربون أنساب أفراسهم بالضبط. وإذا كانت الخلافات والمعارك قد اشتجرت حول الربوع والمياه وبعض المال، فإنها قد اشتجرت أيضاً من أجل التنافس على الأفراس، ومن الشواهد الدالة على ذلك حرب داحس والغبراء.

ولقد اعتدنا أن نستكمل أيام العرب بما تشبثنا به من وقائع وفرسان وانتخب الشعب حلقات من هذه الأيام وزاد عليها وبالغ فى معالمها مثل سيرة عنترة ولكننا نلاحظ أيضًا حلقات شعبية من التاريخ، ومن أبرزها تغريبة بنى هلال وتحولت إلى رائعة من روائع الأدب الشعبى. وتتسم هذه السيرة بسمات الفروسية فى أيام العرب، ذلك لأن الفروسية قد استمرت فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام، واستوعبت العصر

الأموى وظلت تطبع الحياة بطابعها فى البيئات التى احتفظت ببداوتها وفتوتها طوال العصر العباسى، ولا تزال هذه الفروسية موجودة فى بيئات معينة من العالم العربى.

والسيرة الهلالية تحتفظ فى شكلها ومضمونها وأدائها بالجانب الفروسى، والشعب هو الذى غلب الاتجاه الفنى على هذه السيرة، ولما كنا نقر بأن الشعب قد اختار هذه السيرة وظل يرددها أو يستمع إليها، فذلك لأن الوجدان القومى لا يفرق فى أدبه بين الحياة وبين الفن، فقد صدرت سيرة بنى هلال عن فلسفة واضحة فى الفكر وفى الشعور وفى التعبير جميعًا، ذلك لأن الشعب لم يشغل باله بالتفريق - ولو إلى لحظة واحدة - بين الشكل وبين المضمون، فالمقطعات المنظومة فى الملحمة تكاد تكون واحدة فى قالبها، وطرائق التنقل بين أغراضها، وفى وزنها ومطالعها وخواتيمها فهى ترسل على ألسنة الفرسان المتبارزين، والبادئ هو الذى يختار الوزن والقافية، ويرد عليه الثانى بنفس الوزن وبنفس القافية، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون مبارزة وامتدادًا لتقاليد المنافرة والمفاخرة والنقيضة فى الشعر الفصيح. ويستهل الفارس كلامه بذكر اسمه، لأن السيرة الشعبية لم تكن تمثيلاً مشخصًا متحركًا أمام النظارة وإنما كانت حديثًا مرسلاً من منشد محترف يتوسل بآلاته الموسيقية المعروفة بالربابة، وهى الآلة التى كانت ذات وتر واحد وأصبحت بفعل التطور ذات وترين، ونغماته متواصلة متهدجة تساير الصوت البشرى وتماثله ويسبق اسم الفارس إيراد لفظ الفتى تأكيداً للفتوة العربية المعروفة فى الفروسية، وتأتى بعد نسبته إلى قبيلته توضيحًا لموقفه النفسى من منازله.

والفروسية عند بنى هلال تجمع بين طبيعة السلوك اليومى والعلاقات المألوفة ومواجهة تجارب جديدة دائمًا لأن المجتمع الهلالى حفزته الظروف الطبيعية إلى الهجرة، ثم التركيز على الأبطال وعلى مواجهة بيئات جديدة ثم الغاية الكبرى من التغريبة وهى مواجهة تونس. والفروسية بمقوماتها تظهر بوضوح عند القادة الهلالية وجودها فى تونس وأمرائها .. أى بين بدو وبين حضر، وحسبنا أن نتخير نماذج من

الفرسان هم: أبو زيد الهلالى ودياب بن غانم وخليفة الزناتى ولا نستطيع أن نتجاوز شخصية إيجابية كالجازية.

ونكاد نعلم جميعًا المقومات البارزة لهذه الشخصيات، ولكننا نتخيرها كنماذج من الفرسان كما تخيلهم الشعب العربى الذى ظل يتشبث بمثل الفارس وتفوقه، مع الخروج على المألوف فى الولادة والنشأة باعتباره بطلاً يعترف به مجتمعه ويعمل على نصر هذا المجتمع كلما واجه ظلمًا أو حربًا. وربما كان أبو زيد هو أشهر الفرسان فى السيرة وأكثرهم اجتذابًا لسيرته ووقائعه وهو كغيره من الأبطال قد تفوق على أقرانه فى القوة والشجاعة. وما كاد يبلغ الحادية عشرة من عمره حتى كان قد تثقف معارف الدين والدنيا بما كان يدرس فى جزيرة العرب، ثم تحول إلى ضرب عملى من المعرفة هو الفروسية. ودربه الأمير "فضل بن بيسم" الذى أجار أمه بعد أن تركت زوجها ولقد وهبه هذا الأمير فضل خير جياده وعلمه الفروسية ورمى الطراد والكر والفر وما إلى هذا من فنون الحرب، وسرعان ما برز فى الركوب حتى حسده أبناء القبيلة التى يعيش فى كنفها، وتفوق على الجميع فى لعبة "البرجاس" وهزم المغيرين على قبيلته. وتعودنا فى الحياة أن يختار الأبوان أو الأسرة اسمًا لعلم من الأجداد أو الأعمام أو لصفة لها مزيتها فى المجتمع. وعرف أبو زيد أول الأمر باسم "بركات" كما عرف أيضًا باسم "مسعود" وزوجه أمير الزحلان بابنته "غصن البان" وأخذ صيته يعلو على الأيام حتى سماه قومه "سلامة" كناية عن الأمن الذى يجدونه فى كنفه، وأصبح يعرف بأبى زيد الهلالى سلامة إلى جانب اسميه السابقين "مسعود" و"بركات".

وإذا كان الباعث على غلبة السيرة فى أبى زيد تاريخيًا لأنه كان يشخص البطل العربى الذى يدافع عن ذاته وعن مجتمعه أمام التتار والصليبيين، بيد أن السيرة ذكرت حافزًا آخر يمكن أن نقول إنه أسطورى، وإن كانت له دلالته على الصراع والرغبة فى التفوق. وتسجل السيرة أن الأميرة خضرة، وهى أم أبى زيد، خرجت مع الأميرة "شمة" إحدى زوجات سرحان فى جمع من العقائل، فرأت طائرًا أسود ينقض على مجموع من

الطير مختلف الألوان والأنواع، فيغلب عليه، ويقتل الجانب الأكبر منه، فأعجبت به ورفعت وجهها إلى السماء تدعو الله أن يرزقها غلامًا على شاكلته، ولو كان فاحم اللون... واستجاب الله لها، وتدل هذه الأمنية فى ذاتها على غلبة الفروسية وعلى التفوق المنشود فى الصراع والحرب. كان لا بد أن يرسم الشعب فى أدبه بطله مناقضًا لخصومه، من ذوى البشرة البيضاء، ولذلك اختار السمرة له لونًا، ثم ما لبث فيها على هذا النحو، وفى هذه الخصلة شبه قوى بما كان عليه بطل آخر من أبطال العرب هو "عنترة بن شداد العبسى"، الذى التقت فيه الفروسية بالشعر ولم يغفل الشعب هذه الحقيقة فيه فانتخبه من الفرسان، وكل ما بين البطلين من فارق هو أن الشاعر العبسى كان ابن أمة حبشية، أما أبو زيد الهلالى فابن شريفة حجازية. وليس معنى ذلك أن الشعب فضل أحدهما على الآخر، ولكنه اهتم بهما معًا، وتغنى بمحامدهما وفعالهما معًا.

وترتكز بطولة أبى زيد على دعامتين اثنتين، أولاهما الشجاعة، وهى المزية الأولى فى الفروسية، وهى الصفة الشائعة فى سائر أبطال السيرة، ولكن أبا زيد يبرز عليهم بحيث يفقد التناسب بينه وبينهم، ولم يبتكر الشعب العربى هذه الخصلة له، ولكنه بالغ فيها حتى أخرجها عن الممكن وتجاوز بها الطاقة البشرية وكاد يسلكها مع الخوارق، فهو كغيره فارس يجيد الركوب والكر والفر والمنازلة واستعمال السلاح كالسيف والرمح، ولكنه كفاء جيش بأسره.. إذا صرخ ارتعدت له الفرائص، تسبقه شهرته، وتؤثر فى منازله وتجندل الضربة الواحدة من سيفه العدد الذى لا يحصى من عدوه... ويقذف برمحه إلى مدى لا يبلغه البصر. ولما كانت السيرة الشعبية تقوم بالمد والجزر فى الحوادث، فمن المنطق المساير لها ألا تصبح حياة أبى زيد كلها انتصارًا، وإلا فقدت أهم عناصرها القصصية، ومن ثم فنحن نراه يهزم فى بعض الأحيان. أما الدعامة الثانية التى ترتكز عليها شخصيته، وقد يتصور البعض أنها خارجة على الفروسية، فهى الحيلة، وقد أهله الشعب لها بأن علَّمه مختلف العلوم والفنون واللغات. فهو

يستطيع أن يتنكر فى أى زى، وأن يحترف أى مهنة، وأن يتحدث بأى لغة. وأسقط الشعب من حسابه تلك الصفة اللونية كلما تحدث عن حياته، إذ ليس من المعقول أن يتنكر فى زى رهبان الروم فى قبرص مثلاً أو أن يتخذ، وهو الفارس تغمره الرجولة، مظهر المرأة، كما بدا بين جمع الجازية عند أبواب تونس. وقد ألبسه الشعب شخصيات الطبيب والراهب والنديم والمهرج والمرأة، بيد أن أهم شخصيتين كان يلذ له أن يتصوره بصورتيهما، هما العبد لملاءمتها له فى اللون، والشاعر الجوال لاتفاقها مع شخصية المنشد. وأخذ الشعب يتمثل بهذه الشخصية التى تستطيع أبدًا أن تتخلص من المآزق فقال "سكة أبى زيد كلها مسالك". وقد أسهم أبو زيد فى وقائع بنى هلال الرئيسية جميعًا. وهو البطل الأكبر فى القسم الأول من الغزوة الهلالية، وهو القسم المعروف بالريادة، إذ كان عليه أن يرود الطريق من أرض نجد إلى بلاد المغارب فى إفريقية الشمالية. وقد اصطحب معه الفتيان الأوائل فى القبيلة وهم يحيى ومرعى ويونس. وابتدعت السيرة الشعبية مبررًا للغزوة الهلالية وهو وقوع أولئك الفتيان الثلاثة فى يد "خليفة الزناتى" بمدينة تونس الخضراء. واحتال أبو زيد حتى تخلص من الأسر، وكر راجعًا إلى قومه فى نجد، فما كان منهم إلا أن قاموا قومة رجل واحد، يستهدفون مدينة تونس لتخليص الثلاثة وتحريرهم. وقد أثر الشعب العربى هذه الشخصية بحبه وأعطاها مكان الصدارة، لا بين أبطال سيرة بنى هلال فحسب، ولكن بين أبطال السير الشعبية جميعًا، وقد امتدت شهرته حتى نفذت من الوطن العربى الكبير إلى غرب إفريقية وشرقها على السواء.

وفى الجانب الهلالى تتخذ شخصية دياب بن غانم مكانًا يكاد يكون فى الصدارة أيضًا، وعلى الرغم من أن هذه الشخصية تقف فى الصف الأول من القادة والأمراء إلا أنها تختلف فى السلوك والحوافز عن أبى زيد وحسن بن سرحان وبدير بن فايد.. إنها تتناقض فى كل شىء بين الفرسان المتمسكين بتقاليدهم ومثلهم وحوافزهم، وتروى السيرة أن دياب بن غانم عاش فى جو لا يتنسم فيه الأبطال الحياة، فهو من قبيلة زغبة

وقد مهدت سيرة بنى هلال لمولده بحادثة ظريفة هى أن أباه غانماً كان رجلاً مزواجًا، وإن ظل أبتر زمنًا، ثم بنى بأم دياب، وكانت امرأة دميمة، ينفر منها كل من يراها، فدعاها ذلك إلى التحجب والانزواء، وأقبل غانم عليها برجاء الإنجاب منها، دون زوجاته الجميلات العقيمات، وتحقق أمله، وولدت له ديابًا، فصبر على عشرتها أربعين عامًا، اعتزازًا بابنه الذى يحفظ له اسمه ومكانه. وقد صورته السيرة فى صورة الجبار الطاغية الذى أراد ابنة الزناتى لنفسه، ولم يأبه لما كان بينها وبين أسيرها من صلات، وما زال بها يراودها عن نفسها، فتأبى عليه حتى قتلها. وكان دياب على نقيض الحسن تمامًا فى السلوك، ولقد جاء فى السيرة أن السلطان حسن بن سرحان تزوج من "نافلة" أخت دياب، بعد أن وعده بأخته "نور بارق" المشهورة بالجازية. وتصور السيرة المنافسة بين الحسن بن سرحان وبين دياب، وقد أدت هذه المنافسة إلى لون من الموازنة جعلهما يتناقضان، فإذا كان الحسن كريمًا معطاء، فلا بد وأن يكون دياب شحيحًا مغتصبًا، وإذا كان الحسن سمح النفس، يعفو عند المقدرة، أو يطلق سراح دياب، كلما شفع له أبو زيد، فإن ديابًا يحب أن يكون صاحب غدر، فقد اغتال الحسن على فراشه ووثب بأبى زيد وهو يلعب معه وقد صوره الوجدان الشعبى فى مصر بأنه مباه بنفسه مغرور بشجاعته، متهور فى إقدامه، ضيق الصدر، عصبى المزاج ولذلك يقولون لكل نافد الصبر: "هو انت زغبى؟"، نسبة إلى زغبة قبيلة دياب. وكان دياب محبًا لرمحه وفيًا لفرسه ومن هنا نجد علاقته بالفرس وإن كنا لا نستطيع أن نضفى عليه الأخلاقيات المتكاملة للفروسية، وكثيرًا ما قرأنا أو لاحظنا ما يشبه العشق بين الفارس والفرس وهو ما تصوره السيرة الهلالية فى العلاقة الحبيبة بين دياب وفرسه، وهذا ليس مقصورًا على الفارس، وقد سبق أن ذكرنا محبة الفرس ووفاءها لصاحبها واعترافها بمكانته وحسن معاشرته. وتسجل السيرة الهلالية ذلك فى مواقف شاعرية أخاذة أهمها أن الماضى بن مقرب فى مصر حال بين الهلالية وبين متابعة الرحلة إلى تونس، ثم اشترط عليهم أن لا يسمح لهم بالسير إلا إذا استحوذ على الجازية وفرس دياب بن غانم، واستجاب القوم لمطلبه على كره منهم.. وأراد أن يمتطى صهوة الفرس، ولكنها

أوقعته من ظهرها وفرت تساير الطريق حتى تصل إلى بنى هلال وأن تلحق بصاحبها دياب، ثم إن دياب أوصى قومه إذا جاءته المنية أن يدفن إلى جوار فرسه.

ومما يستحق التسجيل أن للمرأة مكانة إيجابية ممتازة فى السيرة الهلالية والمثال على ذلك هو الجازية التى لم تكن مجرد فتاة عذراء جميلة يفتن بها الرجال، ويعبر عن عشقها الشعراء، والجازية يمكن أن نقول إنها أشهر الشخصيات النسائية فى السير الشعبية، وهى أيضًا ثمرة الفروسية، ولها مكان بارز فى سيرة بنى هلال. وتذكر هذه السيرة أن اسمها الأصلى "نور بارق" والجازية لقبها، وهى أخت السلطان حسن بن سرحان. وصورة الجازية مثالية، إذ توصف بأنها جميلة المنظر لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال فى الحسن والكمال، والقد والاعتدال، وفصاحة المقال، لا يوجد مثلها بين الخلق لا فى الغرب ولا فى الشرق".

وهى وإن كانت قد عاشت فى بيئة تغلب عليها الفروسية إلا أنها لم تكن كالأخريات فى السير الشعبية المشهورة مجرد غادة بارعة الجمال، تحفز البطل إلى مقارعة الفرسان وركوب الأهوال، ولكنها كانت امرأة متزوجة، آثرت قومها على هنائها العائلى، وواجهت موقفين صدرت فيهما عن عاطفتها القومية فحسب، الأول أنها عرضت نفسها على أبى زيد الفارس الهلالى المشهور، ليبنى بها بدلاً من زوجته "غالية" التى عادت مغضبة إلى جزيرة العرب، وذلك ترضية له وتشبثًا به، حتى لا يفارق قومه وهم أحوج ما يكونون إليه. والثانى عندما اضطرت إلى الزواج من الماضى بن مقرب فى مصر والذى لم يستطع أن يستبقيها معه، وظلت ليلتها تشغله بالقصص، حتى إذا غفل عنها تركته، ولحقت بقومها، وتتسم الجازية بمقومات الفروسية فقد كانت محاربة، امتازت بشجاعة نادرة تكاد تقربها من الرجال، وبلغ من قوة شخصيتها أنها كانت تشارك فى تدبير الأمور، وإقرار الخطط، حتى قيل إن لها "ربع المشورة فى الديوان" ومن أهم المشاهد وأكثرها إثارة موقف الجازية أمام باب تونس والحوار الشعرى الذى دار بينها وبين حارس مدينة تونس، وهو حوار تمثيلى غنائى بكل ما تحمله هذه العبارة

من معنى وكان مع الجازية العقائل من بنات هلال وقد تنكرن فى زى البائعات الجائلات وكان معهن أبو زيد الذى تنكر هو الآخر فى زى بائعة جائلة على الرغم من سمرة بشرته وصرامة وجهه.

والفروسية طابع مشترك بين الفريقين المتحاربين وكما نجد الشجاعة والإقدام هى سمة الأبطال فإننا نجدهما أيضاً فى الخصوم، والفارس تصوره السيرة الشعبية كفئًا لعدوه، ومن هنا نجد الطابع الفروسى فى خليفة الزناتى ورجاله، وأذكر فى هذه المناسبة أننى طلبت من الصديق المرحوم محمود بيرم التونسى وهو الذى كان من أعظم المبدعين المعبرين عن الوجدان الشعبى العربى أن ينتخب من السيرة الهلالية فى الريادة أو التغريبة حلقات متكاملة وأن يصوغها بزجله العبقرى، ولكنه رفض هذا الاقتراح قائلاً إنه لا يستطيع أن يسهم فى سيرة تقوم على أن يحارب العرب إخوتهم وأبناء عمومتهم، وانتخب عزيزة ويونس لتكون تعبيراً عن المودة وهمزة الوصل بين الهلالية والتونسيين.

ويجد الدارس الكثير من التشابه بين ملامح الأبطال بعض الوقائع والأحداث فى الأدب الذى يحكى الفروسية العربية وبخاصة الشعبية منها وبين الكثير من الآداب الأوربية فى أواخر القرون الوسطى وبواكير النهضة، ولقد لاحظت بنفسى ذلك عندما قدر لى أن أسهم فى ترجمة حكايات كانتربرى لچيفرى تشوسر والتى اشتهرت قبيل ظهور شكسبير، وسجلت ذلك فى مقدمتى لهذه المجموعة وذكرت أن "... عصر تشوسر فى إنجلترا، بل وفى أوربا، بأنه عصر الفروسية التى غلبت على الكثير من مقومات السلوك عند الفرد والجماعة، فلقد أصبحت هذه الفروسية نظامًا اجتماعيًا له أعرافه وتقاليده، وهذه الفروسية هى التى كان يصدر عنها المجتمع العربى الإسلامى أيضاً فى تلك المرحلة، ولعلها كانت أعرق عند العرب منها عند الأوربيين.

ولا تزال الفروسية مؤثرة فى مثل الإنسان العربى وفى أصالته ولكن النظرة المتسعة أثبتت أن للفارس عالمًا متسعًا، لا تحدده الإقليمية أو الوطنية، فنجد انتصاراته

فى ألمانيا وروسيا والأندلس ومصر وبلاد المغرب. واجتمعت تجارب الفارس ومشاعره وعلاقاته، إلى جانب الشخصيات المتعددة المختلفة النزعات والأهواء. وهذه السيرة الهلالية لا تزال - وستظل - تجتذب القرائح والعبقريات وما أكثر ما نجد، من القصص والتمثيليات والنصوص المطبوعة للإذاعة والتليفزيون، بل إن أصحاب العبقريات ينتخبون منها مواقف وشخصيات فى شعرهم ونثرهم الفنى على السواء. وتبقى كلمة واحدة أختم بها هذا الحديث وهى أن نضاعف من اهتمامنا بالأدب الشعبى بصفة عامة والسيرة الهلالية بصفة خاصة، وأن نتجاوز النظرة المتخلفة والممارسة الرياضية إلى الاحتفاظ بالتراث والوعى فى القيام بتطويره.. وقد تتسع النظرة إلى الفرس والفروسية حتى نجدها فى إعادة الفروسية إلى منظمات الشباب وجماعاتهم وأنديتهم على أساس أنها ليست مجرد مهارة فى ركوب الخيل والبرجاس وإخراج فن رقص الخيل فى إطاره الضيق.

الثقافة الشعبية

لقد أثمرت الدراسات الإنسانية تقدمًا واضحًا في التعرف على مفهوم الثقافة، ولقد كان المقصود من هذا المصطلح - إلى عهد قريب - يدل على التعليم النظامي الذي يقوم على مؤسسات خاصة به، وهي تختلف باختلاف مراحل العمر، إلى جانب التخصص.. إن الميزة الأولى للكائن الإنساني هي الثقافة التي جعلته - وستظل تجعله - كائنًا حيًا ممتازًا، ولما كانت هذه الثقافة هي القوام الإنساني للفرد والجماعة، فقد اهتمت الهيئة الاجتماعية ممثلة في الدولة بها، وجعلت منها جهازًا خاصًا يقوم بتنميتها وإتاحة الفرصة للأفراد والجماعات لكي يكونوا على وعي بها وذلك بتنميتها واستغلالها في الحياة الخاصة والعامة على السواء.

والثقافة إذن ليست مجرد مرادف للتربية والتعليم. وأصبح من المشهور الآن عند الكثيرين من المتخصصين في العلوم الإنسانية، أن الثقافة بعبارة مختصرة هي كل معرفة أو خبرة أو تجربة يحصلها الكائن الإنساني منذ وجوده إلى آخر نسمة في حياته، وهو يكتسبها بالمحاكاة والتلقين والمكابدة إلى جانب التربية والتعليم بالمعنى التقليدي العام. والطفل تنمو أحاسيسه ومدركاته بوساطة التثقيف. وإذا كنا نعتبر أن الثقافة تختلف عن التربية والتعليم بالمعنى الخاص، فإن هناك ما يمكن أن نعده تكاملاً في مجالات المعرفة والخبرة.. إن الثقافة دائرة أوسع من التربية والتعليم وهما من أجل ذلك يعدان من الحلقات التي تستوعبها الثقافة.

ولقد أدى التفريق بين الثقافة من ناحية والتربية والتعليم من ناحية أخرى، إلى أن يغلب على الكثيرين أن يقسموا المجتمع على أساس التعليم النظامي بمراحله

وتخصصاته وأن يتصوروا أن كل من لم يحصل على ذلك التعليم المدرسى غير مثقف، وأن الذين التحقوا بالمدارس هم وحدهم المثقفون، مع أن القوام الإنسانى يجعل الكافة مثقفين بالمفهوم العام، فالعامل البدوى الأمى مثقف، والفلاحة مثقفة، والخلاف هو فى مستوى الثقافة واتساعها. وهذا يدفعنا إلى أن نصحح مفهوم "الأمية"، فالواقع أن القراءة والكتابة ليست وحدها وسيلة التثقيف.. إن التدوين ثورة إنسانية كبرى أعانت الإنسان على الاحتفاظ بخبراته وتجاريبه ومعارفه، ومع ذلك فإن الجارحة الحية التى استطاع بها الإنسان أن يعى ذاته وأن يتصل بغيره هى الكلام، والأصل فيه هو النطق، وما التدوين إلا وسيلة تعسفية لنقل المنطوق إلى رموز مرئية، حتى يستطيع المرء أن يترجمها بينه وبين نفسه، وبينه وبين الآخرين إلى أصلها المنطوق. والكلام - كما نعلم جميعًا - عبارة عن مصطلح اجتماعى لدلالات ومعانٍ ورموز، مع الاعتراف بأن هذا الكلام لا يقوم بذاته وحدها وإنما يقوم مع ذلك بالإشارة والحركة والإيقاع، بل إن الكلمات تستعين بالنبر والجهر.. إن الصمت فى بعض الأحيان له دلالاته ومعانيه.

إن التعليم النظامى كالمدارس والكليات والمعاهد، يخصص هذه الثقافة من حيث التدرج ومن حيث الأنواع. فإن هذه المنظمات التعليمية تستوعب المراحل الدراسية وتبرهن عليها شهادات تجعل المتعلم على درجة وتخصص بعينه من العلم. أما الثقافة فهى الدائرة المتسعة التى تستوعب مراحل الحياة الإنسانية وجميع وسائل الإدراك والتعليم والتعبير.

والثقافة الشعبية هى ما يمكن أن نعتبره القوام الجماعى للشعب. وهو يستوعب المأثور الشعبى الحى الذى تصدر الجماعة فيه عن الشخصية الجماعية أكثر من صدورها عن الشخصية الفردية، التى لها خصوصية واضحة تميزها عن سائر الأفراد. ولما كانت الثقافة الشعبية هى - كما ذكرنا - المحصلة الكاملة للمعارف والخبرات، كما يتمثلها الإنسان الذى لم يحصل على تعليم نظامى فإن ذلك يجعلنا نعنى بالتراث الشعبى الحى، ومع أننا نعترف بعراقته إلا أننا لا نستطيع أن نغفل قوامه الحى

المتطور، وهو ما نجده فى شواهد المأثور الشعبى الذى يساير مقتضيات التغير فى الحياة الاجتماعية والمادية وهو تغير بطىء لأنه يقوم على الاختبار، والشعبية لا تطرد وحدة أو ظاهرة إلا بعد الاطمئنان الكامل بأنها أصبحت عبئًا ثقيلاً على المجتمع. كما أنها لا تستوعب عنصراً جديداً إلا بعد أن يقتنع الوجدان الشعبى بحاجته إليه وإفادته منه، وهذا العنصر الجديد يخضع أيضًا للتطور البطىء لنفس السبب وهو الاقتناع بالوظيفة على أساس الاختبار.

ومن البديهى أننا نعنى فى مجال الثقافة الشعبية باللغة، باعتبارها وسيلة أن يعرف الإنسان نفسه، وأن يتصل بغيره، ونحن نقصد هنا اللغة بالمفهوم العام لا بالمفهوم الخاص.. فاللغة التى تقترن بالثقافة الشعبية هى: الكلام والأمارات والإشارات والحركات والإيقاع، بل إنها - إلى هذا كله - تتوسل بتشكيل المادة. ونحن إذا كنا نتحدث عن هذه الوسائل باعتبارها ظواهر مرنة ينفصل بعضها عن بعض، فإننا لا نقصد أن كل واحدة منها تنفصل عن الأخرى، ذلك لأن الواقع أنها تشترك بوظيفتها الجامعة كلها أو بعضها، وإذا لاحظنا قيام وسيلة وحدها بوظيفتها فإن الواقع أنها تقوم بدورها الإيجابى المهموس أو المتمثل أو غير المنظور.

ونحن لا نتجاوز الواقع إذا قلنا إن المأثور الشعبى الحى أو الفلكلور هو المرادف لما قصدنا إليه، وهو الثقافة الشعبية، ذلك لأن الفلكلور هو المعارف والخبرات والتجارب الشعبية وجماعها بكل وسائل التحقيق والتعبير. ولا تبرز الخصيصة الكبرى فى الثقافة الشعبية بأنها تقوم بالتجسيم والتشخيص أكثر مما تقوم بالدلالات والمعانى. وقد نجد الثقافة الشعبية تتحقق بالرموز، ولكنها فى أصلها تطورات مباشرة تحولت إلى ما يشبه التمثيل والتشبيه.

الثقافة الشعبية هى المعرفة الشعبية بمعناها المتسع أو التعبير الشعبى بجميع وسائل الاتصال، وهى تستوعب البقايا الأسطورية التى يكمن بعضها فى اللاوعى، ويظهر بعضها الآخر فى الاستجابة لبعض المواقف والمشاعر، ويعد بعضها الأصل

لبعض العادات والتقاليد والأعراف الشعبية، وهى تعمل على تنظيم المجتمع وتساير دورة الحياة.. عنها ما لا يزال باقيًا فى الوجدان الشعبى من رموز للأحياء والكائنات وظواهر الطبيعة، وما لا يزال مرتبطًا بالسحر ومنها الاحتفالات بالولادة والزواج والوفاة، ومنها الصدور عن وجدان جماعى فى المدينة مع أنها كانت استجابة لنظم اجتماعية قبلية أو ريفية.

وتعمل وسائل الاتصال المختلفة مثل الصحافة والإذاعة والتليفزيون على تطوير الثقافة الشعبية ثم إن الأخذ بأسباب الميكنة فى القرية والمدينة وفى الحقل والمصنع وفى الحياة المنزلية تقرب بين البيئات الاجتماعية بل تزيل الحواجز فيما بينها. ولهذا أثره الواضح فى تطوير الثقافة الشعبية، وتكاد تتوحد مقومات هذه الثقافة وعناصرها؛ ولكننا نسجل فى الوقت نفسه تعقيداً فى شخصيات المواطنين بأن هذا التوحد يكاد يكون عفويًا، وكثيراً ما يعنى بعض المتخصصين بالتخطيط الثقافى. ولكن واقع الحياة الثقافية لا يخضع لهذا التخطيط ولا نبالغ إذا قلنا إن رواسب كثيرة من الحلقات الجامدة فى الثقافة الشعبية تكمن فى النفوس وتؤثر فى الشخصية. ومن هنا كان من الضرورى أن نعنى بالثقافة الشعبية عناية تقوم على الوعى بها والعمل على مسايرتها لما يتسم به هذا العصر من طفرة.. وليست معنى هذا المواجهة المباشرة لما نتصوره عن تخلف أو جمود فى الثقافة الشعبية، ولكن المطلوب هو خلق الجو الذى يحتفظ بالجانب الصحى من هذه الثقافة الشعبية للإبقاء عليها لكى يحتفظ الشعب بأصالته وإيجابيته.

ولقد بدأ الأكاديميون يعنون بالثقافة الشعبية عناية موضوعية وتحليلية، واتجهت الدراسات المنهجية إلى مواجهة الواقع والأخذ بالعمل الميدانى من مختلف زواياه، وشرع البعض فى اتخاذ عمل الفريق للحصول على نتائج متكاملة أو متقاربة. ومن الملاحظ أن هذه الدراسات لا بد أن تصدر عن خريطة تستوعب الثقافة الشعبية فى مختلف بيئاتها وأقاليمها. وحسبنا أن نسجل أن الوعى بالثقافة الشعبية قد ظهر وخطا مرحلة على الطريق.

التوصيات

١ ـ وضع خريطة أنثروبولوجية توضح ملامح البيئات الاجتماعية على أساس هذه الخريطة.

٢ ـ تخليص المجتمعات من الخرافات والعمل بوعى على تبديد الجوانب الأسطورية، عادات المواطنين وسلوكهم ومنهج تفكيرهم.

٣ ـ الاهتمام بتدريب الطفل منذ البداية على الملاحظة التفصيلية لأن ذلك يجعله واقعياً فى النظر إلى الأحياء والظواهر.

٤ ـ الاعتراف بالجانب التطبيقى فى التربية الأولى حتى يتخلص المجتمع من احترام الجانب النظرى والتلقينى واحتقار العمل اليدوى.

٥ ـ مسايرة المجتمع فى تطوير عاداته وتقاليده حتى يتحقق الرقى مع الاعتراف بوظيفة العادات والتقاليد المرتبطة بالوظائف الحيوية والاجتماعية والفكرية.

٦ ـ إذا كان الفلكلور أو المأثور الشعبى قد اعترفت به المنظمات الثقافية والتعليمية فإن ذلك يقدم الشواهد والوثائق على مقومات الحضارة المتكاملة، ولكن هذا يقتضى الإفادة من هذه الدراسة فى إبراز الأصيل فى العناصر الثقافية المصرية، وهو ما يعين على تحديد الدخيل والمفتعل، وحتى نتجاوز النظرة إلى الآثار الحية فلا بد من تمييز المرن من ناحية والجامد من ناحية أخرى.

٧ ـ من الضرورى أن تستعين أجهزة الخدمات والإنتاج بما تكشف عنه الثقافة الشعبية ببيئاتها الاجتماعية المختلفة.

المراجعة اللغوية : **آمال الديب**
الإشراف الفنى : **هشام نوار**

عبد الحميد يونس

الأعمال الكاملة



شهد النصف الماضى من القرن العشرين تحولات كثيرة ومهمة فى عديد من المجالات العلمية والعملية ، ولا شك أننا حينما نقصر نظرتنا على التطور الذى حدث فى مجالات الدراسات الإنسانية فى مصر، فإن الاهتمام بالمأثورات الشعبية لا بد أن يلفتنا بشدة ، ويسترعى انتباهنا؛ ذلك لأن هذا الاهتمام لم يكن وليد المصادفة ، أو مجرد تقليد للمناهج الأوربية وغيرها فى النظر إلى تراث الشعوب وفنونها المختلفة، ولكنه كان استجابة حقيقية لحاجات أساسية بدأت تفرض وجودها على الحياة الثقافية فى مصر.

لقد كان الاهتمام بالمأثورات الشعبية فى مصر فى بدايته ثمرة من ثمار الأفكار الديمقراطية التى بدأت تسرى بين المثقفين المصريين . ونتيجة طبيعية لوجود الجامعة، وبداية النظرة التقويمية إلى تراثنا الفكرى بعامة، والأدبى بخاصة، وهى النظرة التى أثمرت فيما أثمرت ذلك الاتجاه إلى رفض المسلمات القديمة التى اكتسبت صفة القداسة بغير حق، واستمرت باعتبارها حقائق لا تقبل النقض أو حتى إعادة النظر، إلى أن جاءت الجامعة فأوجدت المناخ العلمى الملائم الذى يمكن فى إطاره أن تناقش هذه الأحكام والنتائج بهدف الوقوف عند التراث وقفة متأملة ناقدة، تؤصل للإيجابى منه، وتحاول أن تنفى جوانبه السلبية لكى تضع أساسًا يمكن أن تنطلق منه النهضة الحديثة .

والدكتور عبد الحميد يونس أحد أعمدة هذه النهضة، وذلك الاهتمام بالمأثورات الشعبية، ويصدر المجلس الأعلى للثقافة أعماله الكاملة فى ثمانية مجلدات.





